Mode d'emploi

http://echappees.esapyrenees.fr

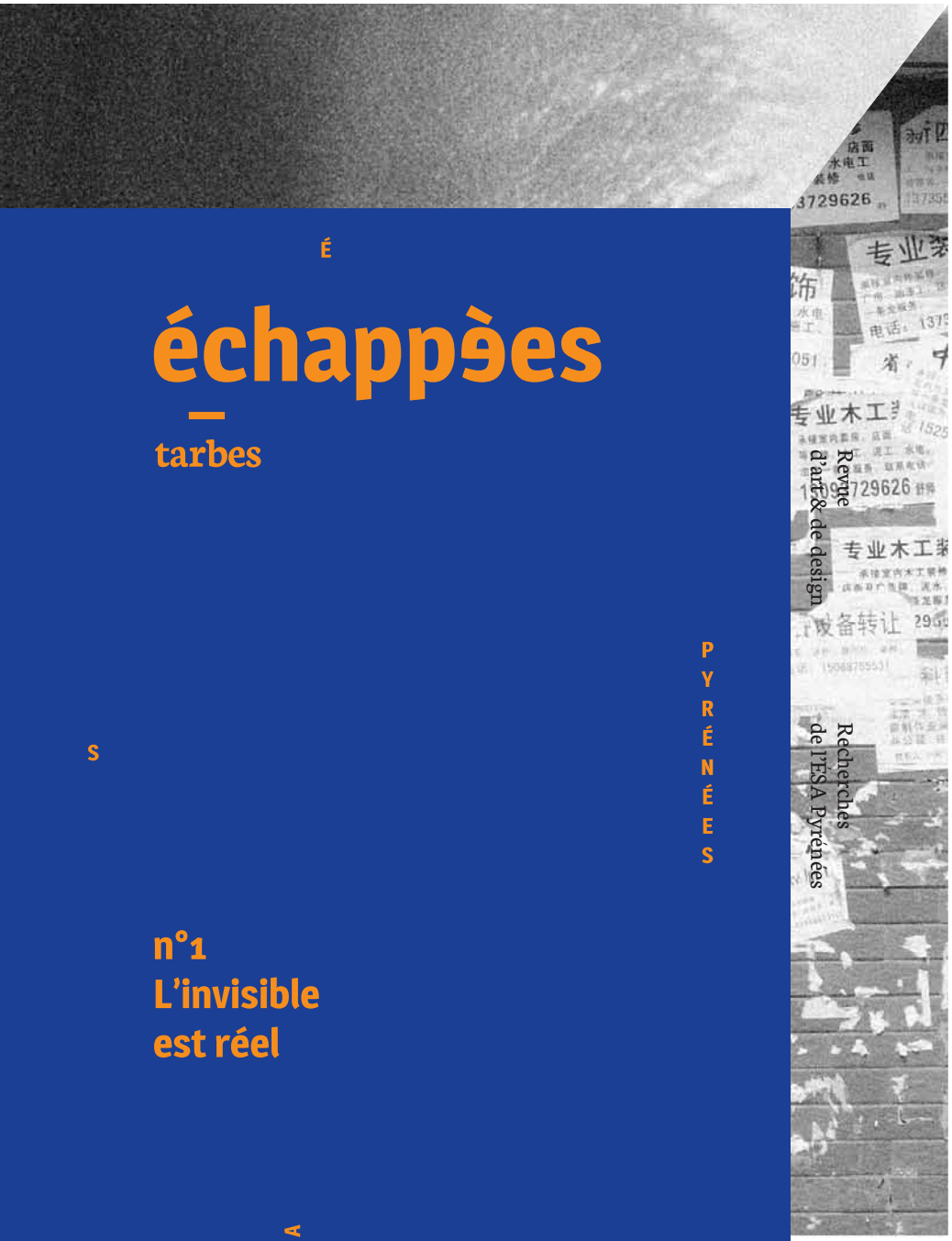
1 Ce fichier PDF est optimisé pour une impression laser noire ou couleur selon choix, sur format A4, orientation horizontal des pages avec zone d'impression centrée et maximale sans aucun redimensionnement dans les préférences de l'imprimante et d'Acrobat Reader 5.0 ou supérieur.

2 Imprimer l'ensemble des feuilles A4 standards composant le livret, puis les plier en deux comme indiqué dans le schéma, un repère central indiquant sur chaque feuille l'axe correct du pli.

3 Rassembler les feuillets en respectant leur ordre d'impression, il est conseillé une reliure à spirales.

4 Pour la couverture on choisira de préference un papier plus résistant c'est-à-dire pour la feuille 1.

revue annuelle décembre 2012 12 euros 9 791092 032017



échappées

tarbes

Revue d'art & de design

Recherches de l'ÉSA Pyrénées

PYRÉNÉES

n°1
L'invisible est réel

REGION AQUITAINE

échappées
Revue annuelle d'art & de design
– recherches de l'École supérieure d'art des Pyrénées – Pau Tarbes.

Siège social
École supérieure d'art des Pyrénées
74, rue Morlaàs – 64000 Pau

Responsable de la publication
Martine Moureu

Directrices de la publication
Chrystelle Desbordes & Corinne Melin
chrystelle.desbordes@hotmail.com
corinne.melin@esapyrenees.fr

Comité de rédaction
Chrystelle Desbordes & Corinne Melin

Coordination du numéro n°1
Chrystelle Desbordes, Corinne Melin & Perrine Saint Martin

Design graphique
La mise en page de cette revue a été conçue par Romina Gutiérrez, étudiante en 4e année Design graphique / Multimédia, dans le cadre du cours « Édition & Typographie » de Perrine Saint Martin, École supérieure d'art des Pyrénées – site de Pau.

Impression
La revue est imprimée à 500 exemplaires sur papier Cyclus blanc 90 g et 250 g pour la couverture et en papier Cyclus blanc 90 g pour les pages intérieures. Elle est composée en Magra Regular, Magra Bold et Neuton Regular, polices de caractères Open Source disponibles sur GoogleWebFonts. Les travaux des étudiants de Pau sont présentés en orange, ceux de Tarbes en bleu. En noir, les articles des différents intervenants des séminaires ainsi que ceux des enseignants des deux sites.

Remerciements
À l'ensemble des auteurs, aux étudiants DNSEP / Masters 1 & 2, à Martine Moureu Directrice Générale de l'École supérieure d'art des Pyrénées & Directrice du site de Tarbes, à Monique Larrouture-Poueyto Directrice du site de Pau, à la Drac Midi-Pyrénées, Romina Gutiérrez pour sa patience & sa réactivité, Jean-François Caro, Emmanuelle Rey et Juliette Valéry.

Version numérique
Français, anglais & espagnol
http://echappees.esapyrenees.fr

Nous avons fait tout le nécessaire pour retrouver les ayants droits des images reproduites dans cette revue, si malgré cela il y avait une omission ou une erreur, merci de nous contacter.

Photographie de couverture
Ongle, 2011-2012, Séverine Lepan-Vaurs, étudiante 2e cycle DNSEP / Master 1, à l'École supérieure d'art des Pyrénées – site de Tarbes.

© les auteurs & échappées
ÉSA Pyrénées éditions, décembre 2012

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
PRÉFET DE LA RÉGION MIDI-PYRÉNÉES

Mairie de TARBES

PpP Pau Porte des Pyrénées

Dépôt légal décembre 2012 N° ISBN 979-10-92032-01-7 N° EAN 9791092032017

échappées

tarbes

n°1
L'invisible
est réel

Revue
d'art & de design

Recherches
de l'ÉSA Pyrénées

Éditorial

Chrystelle Desbordes
& Corinne Melin

Le premier numéro d'échappées, revue annuelle d'art et de design de l'École supérieure d'art des Pyrénées, a notamment pour ambition de faire état des réflexions menées dans les séminaires conduits, depuis la rentrée 2011, sur les sites de Tarbes et de Pau. Les deux séminaires, destinés aux étudiants du second cycle, sont liés aux mentions des diplômes présentés par l'école : art (céramique) à Tarbes, design graphique / multimédia à Pau.

Cette année, à Tarbes, le séminaire de « L'Observatoire des regards », dirigé par Chrystelle Desbordes, a interrogé la notion d'invisible au sein de pratiques artistiques et, en amont et en aval, dans le domaine de l'archéologie, de l'histoire de l'art, de l'économie du Web 2.0 ou du marché de l'art.

À Pau, le séminaire conduit par Corinne Melin, ayant pour thème « Les pensées du design », a questionné le rôle de la recherche sociale dans la formation du processus du design, et les « transformations » que les sciences sociales opèrent dans ses pratiques.

Plus que dans les contenus à proprement parler, le point commun entre les deux propositions se manifeste dans la méthode employée. Cette méthode, en l'occurrence, veille à articuler recherches et pédagogie dans le contexte d'une école supérieure d'art. La recherche par projets ou la recherche création en fournit un élément essentiel : retours critiques et analytiques réguliers des étudiants en fonction de pratiques d'artistes et de designers ; paroles de scientifiques sur leurs méthodologies et investigations en regard d'une démarche créative.

On trouvera donc dans les pages qui suivent des articles produits par nos invités — artistes et théoriciens —, comme des travaux réalisés par les étudiants à la suite des interventions en séminaire ou encore, en relation avec d'autres chantiers de recherche et laboratoires de réflexion menés à l'école. Les recherches engagées dans les séminaires se trouvent ainsi

prolongées, ouvrant encore le champ des réflexions.

La revue échappées, dont le nom invite à l'évasion plurielle, au dépassement des frontières disciplinaires, à une croisée de points de vue et de perspectives, désire travailler sur la question de l'articulation entre théorie et pratique — une question au cœur des problématiques de recherche en école d'art. Selon cet objectif, la théorie n'est pas envisagée en tant que commentaire sur l'art, mais bien comme une mise en pratique de savoirs et d'expériences.

Sommaire
L'invisible est réel
— site de Tarbes

3 **Éditorial**
Chrystelle Desbordes & Corinne Melin

11 **Introduction L'invisible est réel**
Chrystelle Desbordes

19 **Fantômes**
Garance Rousseau

23 **Le silence des signes – une archéologie de la céramique**
Dominique Allios

32 **Luminoscope à visée – Observation du secteur L 28/02**
Carolle Priem-Schutz

35 **Lettre à Richard Fauguet**
Chrystelle Desbordes

40 **Objectif Rome N9**
Carolle Priem-Schutz

43 **Arte Povera & Archéologie – L'éternel retour aux sources**
Dominique Allios

54 **Objectif Rome N11**
Carolle Priem-Schutz

57 **La tracéologie ou comment rendre visible l'invisible : étude de traces microscopiques sur des outils préhistoriques**
Loïc Torchy

64 **Constellation du lion**
Carolle Priem-Schutz

67 **Objets Esthétiques non Identifiés**
Christophe Bruno

80 **« Processus » / Ongle**
Séverine Lepan-Vaurs

84 **Sur ma table Soutenance / performance**
Cindy Coutant-Garzoni

91 Le marché de l'art : entre visible et invisible
Nathalie Moureau

98 Écrits pirates
Lanlan Su

Chrystelle Desbordes
Historienne de l'art, critique d'art, commissaire.

2005
Obtient un Doctorat d'histoire de l'art (La notion d'éphémère dans l'art des années 1960 -1970).

Membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art, elle collabore à des revues d'art contemporain (Hypertexte, Papiers Libres, Semaine, Superstition…), et participe à la rédaction de catalogues d'exposition (Urbanités ; Léger / Différé ; La Conquête de l'Air, Bandits Mages…).

2010
Enseigne l'histoire de l'art et la théorie de l'art à l'ÉSA Pyrénées — site de Tarbes.

Ses recherches portent sur les questions d'invisible, de réseau, d'archive et de « frictions » dans l'art contemporain.

Introduction
L'invisible est réel

Chrystelle Desbordes

« L'invisible, c'est ce qui est visible et qu'on ne peut pas voir. »
Giovanni Anselmo [1]

« C'est vrai, j'y vois beaucoup de choses dans cet escargot ; mais, après tout, si le peintre l'a peint de cette façon, c'est bien pour qu'on le voie et qu'on se demande ce qu'il vient faire là. »
Daniel Arasse [2]

Dans le premier film où Chaplin apparaît vêtu en vagabond (1914), l'acteur s'incruste littéralement dans le champ d'une caméra d'où il est systématiquement chassé par des hommes veillant au bon déroulement d'une compétition. Le réalisateur, Henry Lehrman, est alors censé filmer une course de voitures d'enfants à Venice. Le but de Chaplin est évident : devenir visible en entrant dans l'image. Ce qui le rend plus visible encore, dès la deuxième fois où il ressurgit dans l'image, est que, précisément, il n'y est pas invité. En disparaissant régulièrement dans le hors champ, Chaplin désigne également ce qui constitue l'essence même de l'image (cinématographique) : l'œil (de la caméra) qui cadre, décide de ce qu'il *faut voir*. Très vite, le spectateur, se prenant au jeu, attend que le trublion réapparaisse, perturbant de la sorte les plans du film dont il n'est pas le sujet. Dans ce jeu de va-et-vient, qui tisse une relation dialectique entre le visible et l'invisible, l'absence de Charlot devient dès lors aussi tangible que sa présence.

[1] G. Anselmo, cité par Luc Lang, 2002, Les invisibles, éd. du Regard, Paris, p. 49. **[2]** Daniel Arasse, 2006, On n'y voit rien – Descriptions, éd. Gallimard, Paris, p. 31.

Henry Lerhman, Kids Auto Races at Venice, 1914, photogramme du film. Film burlesque N&B, USA, 6'. © Lobster Films

« Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. »
Maurice Merleau-Ponty [3]

En d'autres termes, toute construction du visible, toute présence iconique, toute représentation implique une part d'invisible, une forme d'absence ou une présence plus réelle encore, hors champ, que celle de l'image définie traditionnellement comme visible. En 1977, commentant laconiquement les photographies de son œuvre The Ligthning Field parues dans Artforum, Walter De Maria préfère rappeler ce qui est sans doute loin d'être évident lorsque l'on parle d'art : « L'invisible est réel » **[4]**. En accord avec de nombreux artistes du Earth Art américain, influencés par la phénoménologie de Merleau-Ponty, il s'agit bien de mettre l'accent sur une expérience sensible qui dépasse le cadre de la « pure visibilité » **[5]**.

Depuis le film de Lerhman de 1914, les manifestations de l'invisible dans les arts visuels se sont multipliées et ont initié l'un des paradigmes de la création contemporaine. De l'inframince

[3] Maurice Merleau-Ponty, 1964, L'œil et l'esprit, éd. Gallimard, Paris, p. 85. **[4]** W. De Maria, mars 1980, The Lightning Field in Artforum vol. XVIII, n° 8. On trouve une traduction française de la totalité des textes qui accompagnaient les clichés de l'œuvre in situ dans le catalogue, 1987, L'Époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987, exposition au Musée national d'art moderne Centre G. Pompidou, du 21 mai au 17 août 1987, Paris, 1987, pp. 146 -148. **[5]** Pour plus de détails sur ce concept voir notamment www.universalis.fr/encyclopedie/espace-architecture-et-esthetique/.

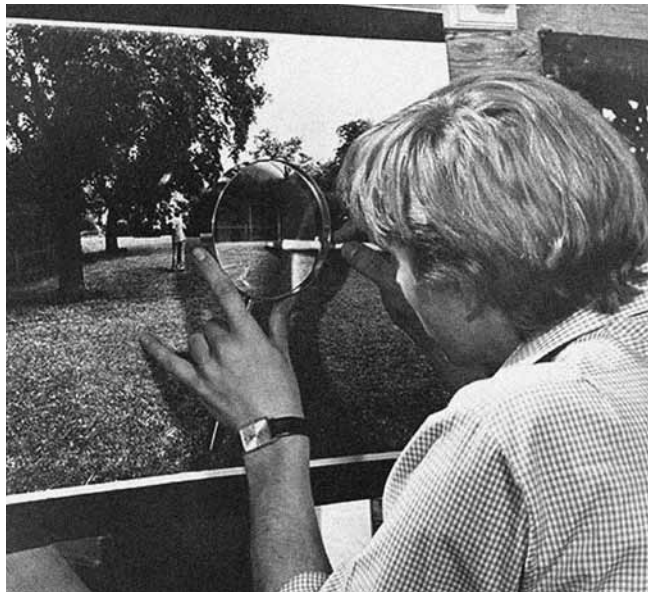
duchampien aux dispositifs énergétiques de l'Arte Povera, en passant par l'Action Painting de Pollock, l'image a assumé une forme d'incomplétude par rapport à ce qui, jusque-là, semblait la définir. En se faisant « Gestaltung » (« Forme en formation ») plutôt que « Gestalt » (« théorie de la Forme » liée à la « pure visibilité » **[6]**), l'œuvre s'est ouverte à un environnement où toutes les données de l'existence (ou de l'expérience), si aléatoires et invisibles soient-elles, devinrent à la fois constitutives de la pratique et de l'objet ou de l'image produits. Les raisons en sont nombreuses et appelleraient à être, bien sûr, affinées en fonction des recherches et selon la sensibilité de chacun des artistes. Néanmoins, on peut rappeler brièvement que certaines avancées de la science (de la physique quantique à la relativité d'Einstein), et leurs relations avec l'art constituent des jalons ; de même, les révolutions opérées dans le domaine des sciences humaines — notamment l'invention de la psychanalyse, de la sémiologie et du structuralisme —, n'ont pas échappé aux « artistes de l'invisible ».

Le dépassement du cadre et du socle (de Pollock au Minimalisme), l'art comme idée (Kosuth) ou comme expérience et information (Beuys, l'Art Conceptuel, l'Arte Povera… l'Esthétique relationnelle), l'art immatériel (Klein) ou dématérialisé (Process Art) offrent autant d'espaces-temps où se joue l'invisible.

« J'ai commencé à penser que l'information peut être intéressante en soi et n'a pas besoin d'être visuelle comme dans le Cubisme, etc. ‹art›. »
John Baldessari [7]

[6] Daniel Lagoutte revient sur les origines et les enjeux esthétiques de la « théorie de la Forme » et de la « pure visibilité » dans son Introduction à l'histoire de l'art, 2001, éd. Hachette, Paris, pp. 66 - 68 ; pp. 85 - 88. Il y rappelle notamment qu'ici, « le discours traditionnel de l'histoire de l'art ne serait que le récit des conditions d'acceptation des bonnes formes et du refus des mauvaises formes, ou encore le récit d'une *boniformisation*, selon le terme inauguré par Fernande Saint-Martin (1990, La Théorie de la Gestalt et l'artvisuel) », p. 67. En partant de la phénoménologie de Merleau-Ponty, il donne également, dans ces pages, une définition de la « Gestaltung », pp. 72 - 73. **[7]** J. Baldessari cité par Lucy R. Lippard, 2001 (rééd.), Six Years : The Dematerialization Of the Art Object from 1966 to 1972, éd. University of California Press, Londres, p. xii.

En tant que complément et non stricte opposition au visible, la présence de l'invisible dans l'art existait bien avant les expressions radicales de la création des années 60. Le paradigme de la « conquête du visible » (passant, dès la Renaissance, par une rationalisation de l'espace pictural) aurait omis de parler, du moins dans un grand pan de l'histoire de l'art, des apparitions de l'invisible. En se référant notamment à l'œuvre de Dürer, Georges Didi-Huberman rappelle ce manque : « On croit en général que l'attention des artistes de la Renaissance à l'égard de la nature — leur passion notoire pour l'anatomie, la perspective, la théorie des proportions, etc. — avait eu pour seul enjeu la restitution correcte de tout ce que nous voyons autour de nous. Mais on pourrait dire exactement le contraire » **[8]**. Certes, le contexte de travail du graveur allemand est bien différent de celui des artistes de la fin du XXe siècle, et l'on peut raisonnablement penser qu'il donnât forme à l'invisible pour scruter les arcanes de la visibilité : « [qu'est-ce que] procéder au ‹ renversement de la tête ›, écrit Dürer, si ce n'est *renverser le fondement de la visibilité elle-même ?* » **[9].**



Michelangelo Antonioni, Blow up, 1966, photogramme du film. Film couleur, Angleterre/Italie/USA, 112'. © Carlo Ponti Production.

[8] Georges Didi-Huberman, 2002, Être Crâne, éd. de Minuit, Paris, p. 21. **[9]** A. Dürer, cité par G. Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 28.

Pour autant, qu'il s'agisse d'Antonioni qui tourne Blow Up en 1966, des récits plastiques de Fayçal Baghriche, des « bricolages » de Richard Fauguet ou de l'art du réseau de Christophe Bruno dans les années 2000 - 2010, il importe toujours d'interroger la forme dans sa relation au réel — « le fond de la forme » —, et d'offrir au spectateur les moyens de questionner à son tour ce réel.

Fayçal Baghriche, Imperfections, 2010, feutre sur verre, dimensions variables. © Aurélien Molle

Ainsi, une certaine histoire de l'art apparaît au service de nos pulsions scopiques en organisant une histoire de la visibilité (qui trouve, dans notre société contemporaine, des développements vertigineux) **[10]**. Orientant notre regard dans une certaine direction, cette histoire nous conduit, finalement, à « ne rien y *voir* » de ce qui est en jeu dans l'œuvre — comme l'a si bien souligné Daniel Arasse **[11]** —, d'autant que les artistes n'ont que faire de ces cadres : comme tout chercheur, ils se frottent au réel, inventent leur langage, expérimentent.

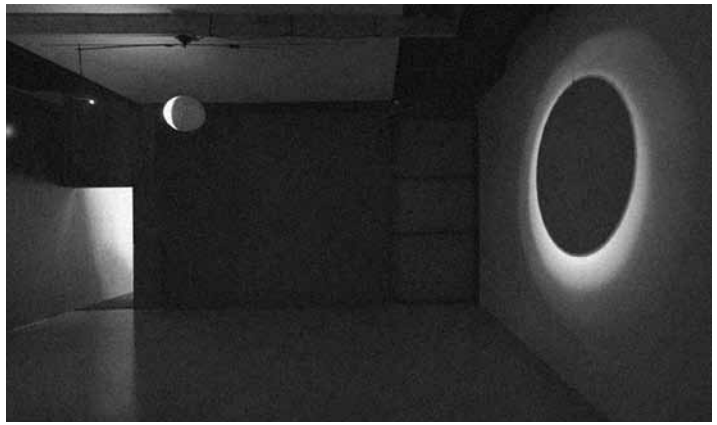
« Le visible ouvre nos regards sur l'invisible. »
Anaxagore

[10] Sur cette question voir Gérard Wajcman, 2010, L'œil absolu, éd. Denoël, Paris. À l'heure de la vidéo-surveillance dans laquelle « la science et la technique ont bricolé un dieu omnivoyant », et à partir de l'idée que « voir est une arme de pouvoir », l'auteur « explore et questionne l'idéologie de l'hypervisible » (quatrième de couverture). **[11]** D. Arasse, On n'y voit rien — Descriptions, *op. cit.*

La plate-forme de recherche de l'ÉSA Pyrénées — site de Tarbes — L'Observatoire des regards — trouve son origine dans ce moteur de la pratique artistique et de son lien au spectateur : le regard. Dans les différents chantiers mis en œuvre (« Sky to Sky », « Art & Céramique », « À la recherche des Lucioles »…), le regard est sans cesse mis en question. Que voit-on ? Que regarde-t-on ? Qui regarde quoi ? **[12]**

Le séminaire du même nom s'est basé, pour sa première année, sur ces interrogations. En prenant pour fil conducteur la notion d'invisible afin de travailler encore ces questions, notamment en invitant des artistes et des scientifiques, il s'est agi de *voir* comment les frottements peuvent se révéler opérants entre différents champs de la recherche, plastique ou scientifique, et d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexions à nos étudiants.

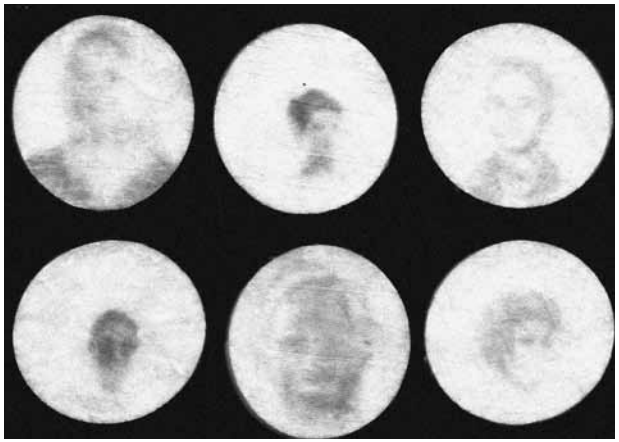
Les articles et images qui suivent questionnent ainsi la notion d'invisible non pas seulement dans le champ de l'art, mais encore dans le domaine de l'archéologie, de l'économie du marché de l'art ou du réseau. Les livraisons témoignent également, dans une articulation affirmée entre recherche et pédagogie, de formes produites par les étudiants tout au long de cette année, en particulier dans le contexte de la plate-forme de recherche de L'Observatoire des regards.



Fayçal Baghriche, Half of what you see, 2010. © Dieter Kik

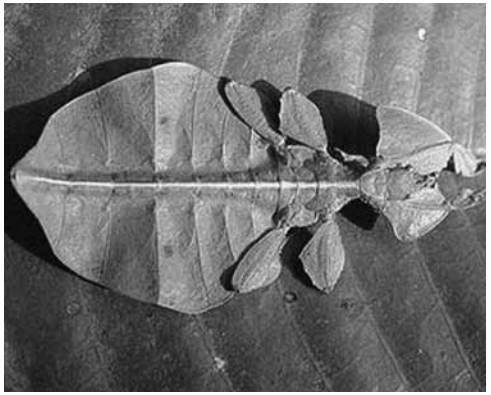
[12] Pour plus de détails sur ces chantiers de recherche voir www.esapyrenees.fr

Plutôt que de donner des réponses, il s'agit ici de se laisser aller au jeu de la friction au sens où l'entendait Aby Warburg pour qui — rappelons-le au passage —, l'histoire de l'art était une discipline travaillant sur des fantômes **[13]**.



Garance Rousseau, Fantômes, 2011 - 2012, transfert photographique sur disque coton, dimensions variables. © Garance Rousseau

Tel un phasme, l'image, prétendument visuelle, *dissimule.* La mettre en perspective avec un environnement ne se limitant pas au champ de « l'histoire de l'art visuel », la « frotter » à *ce qui* [*la* et *nous*] *regarde* **[14]**, c'est vouloir prendre en compte une anthropologie du regard où l'invisible a un rôle incontestable.



Sandilya Theuerkauf Leaf insect Phyllium sp. Identification : thanks to Doug Yanega – I would say *Phyllium bioculatum* – Sarefo 12 : 00, 4 March 2008 (UTC) ; Phasme photographie couleur, 2006 Wynaad – licence Creative Commons Paternité – Partage des conditions initiales à l'identique 2.5 générique.

[13] Voir en particulier A. Warburg, 2011, Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928 - 29, éd. les presses du réel, Paris.

[14] Nous reprenons ici partiellement le titre de l'essai de G. Didi-Huberman, 1992, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, éd. de Minuit, Paris.

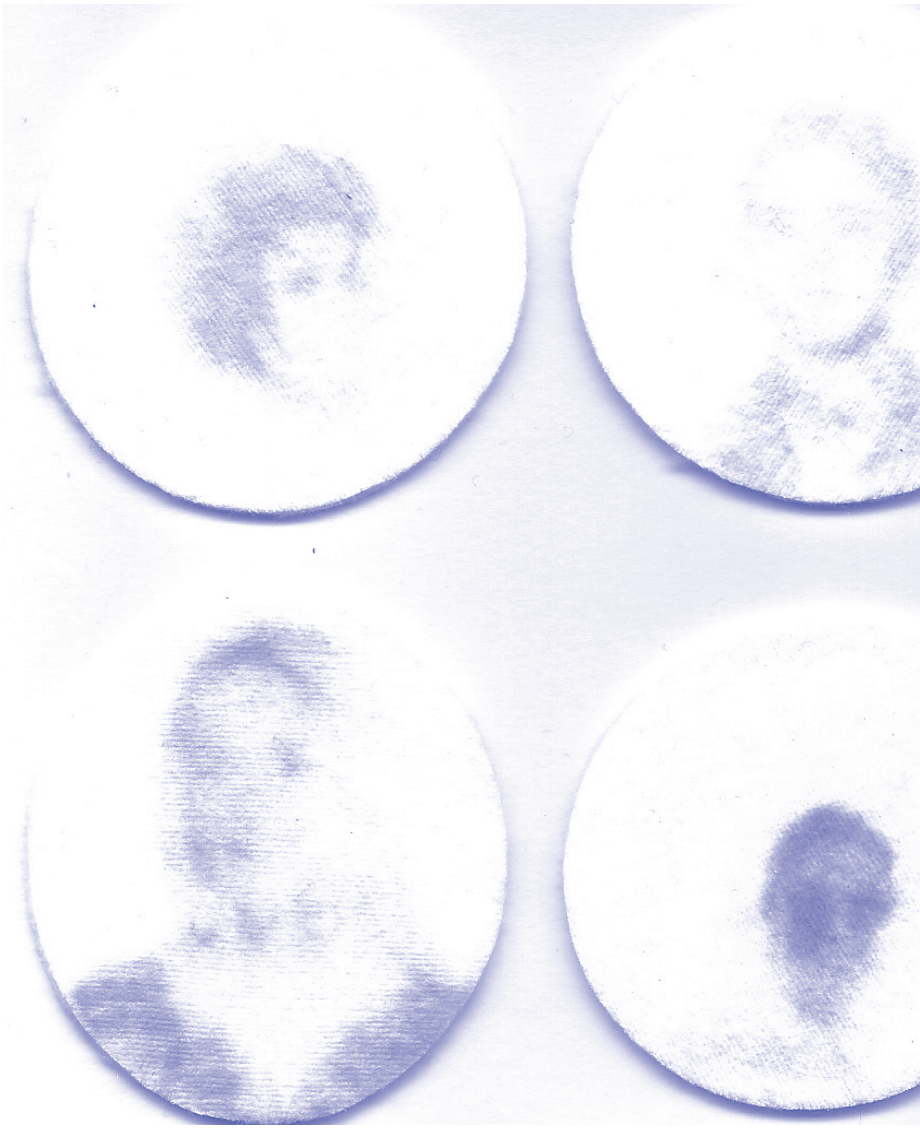
Dans un jeu continu de relations entre art et science, de frictions possiblement symptomatiques, les pages qui suivent renvoient ainsi à une invitation à échanger sur des Manières de faire des mondes **[15]**, tout comme elles lancent une balle imaginaire à Antonioni affirmant : « Le monde, la réalité où nous vivons sont invisibles et l'on doit se contenter de ce que l'on voit **[16]** ».

[15] Nous reprenons ici le titre de l'essai de Nelson Goodman écrit en 1978. Le philosophe américain cherche à y démontrer que si le produit ultime de la science, contrairement à celui de l'art, est une théorie littérale, verbale ou mathématique, la science et l'art procèdent de la même façon dans leur recherche et leur construction. N. Goodman, 2006, Manières de faire des mondes, éd. Gallimard, Paris, trad. de Marie-Dominique Popelard. **[16]** Cité par Aldo Tassaone, 1995, Antonioni, éd. Flammarion, p. 15.

Fantômes

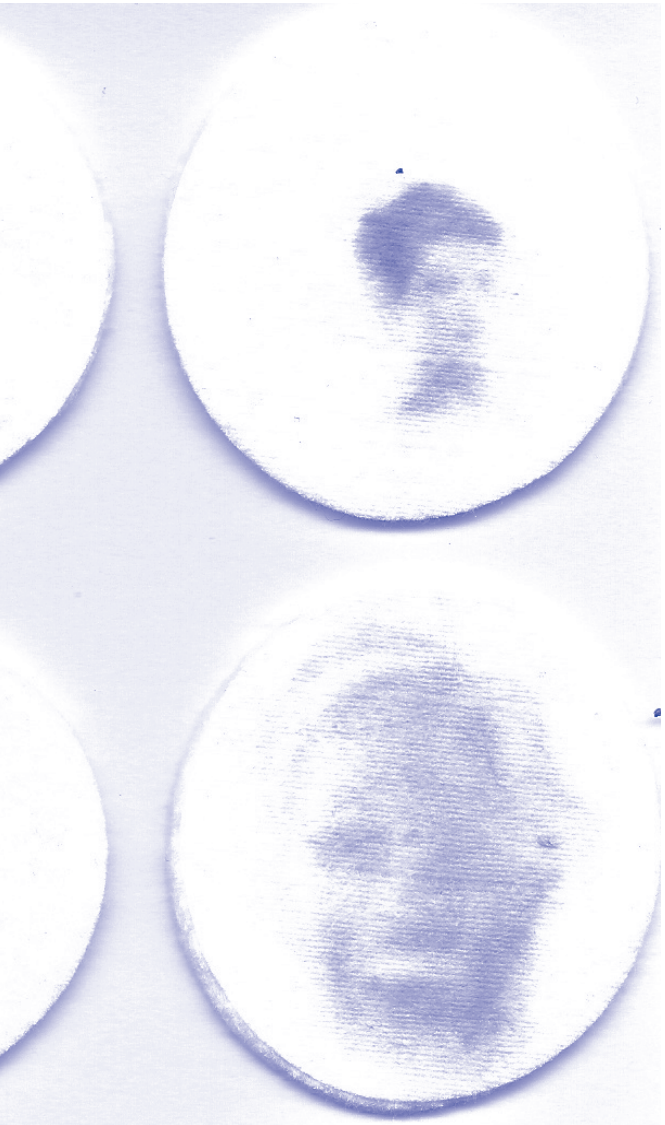
Garance Rousseau
étudiante 2e cycle DNSEP / Master 1

Garance Rousseau, Fantômes, détail, 2011- 2012, transfert photographique sur disque coton, dimensions variables.
© Garance Rousseau



Dominique Allios
Maître de conférence en Histoire de l'art et Archéologie médiévales à l'Université de Rennes 2. Rattaché au CNRS UMR 6566 en tant qu'archéologue, il a réalisé des fouilles dans le monde entier, de Matera (Italie) à Pétra (Jordanie), en passant par Alexandrie d'Égypte.

Publications
2004 — 2012
Directeur de la fouille franco-bangladaise de Mahasthan. Il participe à des colloques internationaux et contribue régulièrement à des revues scientifiques d'archéologie ; il a notamment publié, en 2004, Le vilain et son pot — Céramiques et vie quotidienne au Moyen Âge aux Presses universitaires de Rennes.



Garance Rousseau, Fantômes, 2011-2012, transfert photographique sur disque coton, dimensions variables.
© Garance Rousseau

Fantômes

Le silence des signes – une archéologie de la céramique

Dominique Allios

La céramique, combinaison d'argile, de sable, d'eau et de feu, est la première matière créée par l'homme. Ses applications sont infinies : l'écriture, l'architecture, l'équipement domestique, culinaire, sanitaire, religieux, militaire, aérospatial. Bref, la céramique occupe une place privilégiée dans tous les domaines de l'activité humaine et constitue par conséquent, un document — une archive, une mémoire — inestimable.

L'une des caractéristiques essentielles de la céramique pour les archéologues est sa stabilité dans le temps. Lors de son abandon — de son « enfouissement » —, la terre cuite n'a en effet quasiment aucune interaction avec le milieu environnant. Aussi, bien que non polluante, elle ne se dégrade pas systématiquement **[1]**.

Une céramique est éternelle, plus qu'une momie ou une pyramide, plus que de l'acier ou du béton.

À Rome, le mont Testaccio (la colline des tessons) accumule sur 30 mètres de hauteur des millions de fragments d'amphores antiques. Mahasthan — la citée perdue du Bengale —, dresse sur des kilomètres ses murailles de brique. En Chine, les célèbres armées de soldats en terres cuites de Xi'an protègent les tombeaux d'anciens empereurs chinois.

Toutes les civilisations, des plus prestigieuses aux plus indigentes, à de rares exceptions, produisent ou ont produit de la céramique à partir du Néolithique. La poterie apparaît en plusieurs endroits de l'Eurasie : entre le XIVe et le IXe millénaire avant J.C. dans le sud de la Chine, puis, simultanément au VIIe millénaire en Chine centrale, au Japon, au Proche-Orient, en Afrique de l'Ouest. Enfin, elle est découverte en Amérique du Sud entre 1800 et 1000 avant J.C.

[1] À l'exception des poteries sous-cuites ou enfouies dans des sols aux compositions chimiques très agressives.

L'art de la poterie se transmet de deux manières possibles : soit en une lente diffusion par les « échanges », soit elle procède de découvertes isolées. L'invention de la céramique serait alors le résultat d'une pression environnementale, qu'elle soit sociale, technique, naturelle ou culturelle.

L'archéologue — céramologue

Chaque culture laisse derrière elle un large sillage de poteries ou une piste de tessons. Les archéologues les remontent et, dans une maniaque hystérie, comptent, mesurent, recollent, dessinent, classent, écrivent, se disputent et rangent dans des boîtes leurs milliers de petits morceaux de poteries.

Étymologiquement, le céramologue est celui qui crée un discours et un savoir à partir des céramiques. Plus prosaïquement, il est le spécialiste des poteries dans une équipe d'archéologues. Il n'en demeure pas moins historien et son rôle est d'extraire à partir des vestiges étudiés, y compris les plus modestes, toutes les informations sur la société qui les a fabriqués, utilisés et déposés. Selon la période qu'il étudie, sa formation et ses motivations, le travail et les techniques d'investigation peuvent varier considérablement. La variété des productions céramique est telle qu'elle confère à chaque culture un visage particulier. À chaque culture correspond une production céramique spécifique. Lors des prospections archéologiques, un seul tesson peut trahir un site et sa période : un fragment d'amphore ou de tuile à rebord pour une villa romaine, une ligne imprimée sur une paroi à l'aide d'un coquillage pour un établissement du Néolithique ancien, un décor de fines lignes rouges parallèles sur un pot indiquant que l'objet provient de la Corinthe archaïque, etc.

Imitant et reprenant le système de la classification des sciences naturelles du XVIIIe siècle, les archéologues classent, regroupent et distribuent les productions céramiques par types. La typologie s'ordonne suivant la chronologie — préoccupation majeure des archéologues. Les archéologues cherchent à dater les choses, ou plus exactement à les insérer dans des espaces chronologiques définis. Les céramiques servent ainsi de repères chronologiques essentiels appelés « des vestiges directeurs » ; certaines, comme les sigillées

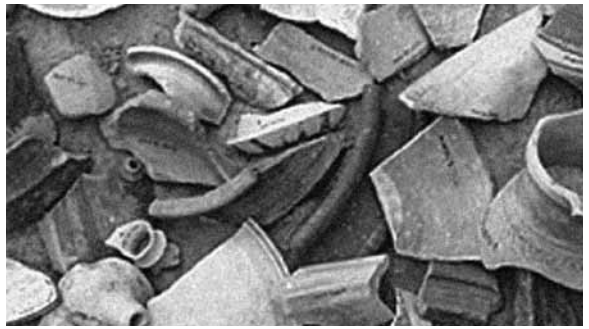
romaines peuvent être datées avec une précision de vingt ans ; d'autres, comme les céramiques médiévales, de deux siècles. Cette différence s'explique par le mode de production quasi industriel et très normalisé du monde romain ; le monde médiéval ayant recours à un artisanat plus hétérogène (et dont la connaissance est paradoxalement plus lacunaire).

Les classifications typologiques sont fréquemment bâties à partir du seul aspect visuel des poteries : la forme et le décor prenant le pas sur les caractéristiques techniques. Puis, les types de céramiques (pots, jarres, amphores…) sont classés suivant le temps en une courbe ascendante. Ce procédé est issu du positivisme et de l'évolutionnisme, courants de pensée pour lesquels le progrès est, depuis le XIXe siècle, considéré comme invariable, l'humanité ne cessant de se perfectionner grâce à ses inventions et découvertes. Les périodes de recul (comme la fin de l'Empire Romain et le haut Moyen Âge) sont expliquées comme étant des épiphénomènes ou des décadences, issues ou conséquences de l'abâtardissement et la dégénérescence des populations. Par exemple, la disparition de l'art de la poterie antique à partir du VIe siècle en Occident est considérée comme un mal nécessaire, prélude à des mutations futures **[2]**.

Lorsque les céramiques sont classées et reconnues en entités distinctes, les archéologues dessinent les cartes de répartition qui peuvent soit être interprétées comme des surfaces de distribution (par le commerce ou les échanges), soit marquer le territoire d'une population. C'est ainsi que tout au long du XXe siècle, quelques malheureux tessons de céramique ont été utilisés comme preuves scientifiques et arguments politiques justifiant l'annexion militaire de territoires **[3]**.

[2] Voir notamment à ce sujet, Dominique Allios, 2004, Le vilain et son pot – Céramiques et vie quotidienne au Moyen Âge, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

[3] Les cas sont nombreux… Les archéologues nazis se sont ainsi appuyés sur les théories de Kossinna qui écrit, en 1910 : « Des régions culturelles bien déterminées et délimitées correspondent indéfectiblement (pour toujours) à des peuples et races bien déterminés. ».



Céramiques de Mahasthan Bangladesh–franco-bangladaise de Mahasthan dirigée par D. Allios, J.-F. Salles (CNRS/Hisoma-UMR 5189), cliché Massoud Karim. © Mission archéologique

À partir des recherches menées au XIXe siècle par Brongniart **[4]**, la technologie dans le domaine de la céramologie est devenue prédominante à l'après-guerre. Cette approche permet de définir les différentes modalités de réalisation des objets : de l'extraction de l'argile à la cuisson des poteries en passant par les techniques de modelage, de décor, tout comme l'organisation des potiers (artisanat, manufacture, industrie). La succession des étapes de fabrication est déterminée par l'observation des poteries : observation des pâtes, des traces de fabrications, détermination des températures de cuisson, etc. Mais, cantonnée dans le monde académique et scientifique, cette approche délaissa céramistes, potiers et artistes. Delacroix, Gauguin, Rodin, Picasso puisaient largement dans l'archéologie des éléments d'inspiration ou, plus exactement, de confrontation avec le passé. Rares sont les artistes contemporains qui peuvent le faire ; non pas par inculture, mais parce que les données actuelles en archéologie sont inaccessibles, voire incompréhensibles.

La chronotypologie constitue l'une des premières étapes de l'archéologie qui, pour chaque période, pour chaque culture, définit une production céramique spécifique et son évolution suivant la ligne du temps que propose la stratigraphie. La seconde étape, la plus importante, est de faire parler les céramiques. Tout comme les œuvres d'art ou les manuscrits, les objets nous *parlent*. Bien entendu, la richesse et la portée du discours ne sont pas les mêmes,

[4] Alexandre Brongniart, 1844, Traité des arts céramiques ou des poteries considéréest dans leur histoire, leur pratique et leur théorie, 3 vol., Paris.

mais les signes relevés, combinés entre eux, forment comme des lettres, quelquefois des mots, plus rarement des phrases arrachées au monde des morts.

La valeur de ces signes est inestimable dans la mesure où ils proviennent bien souvent de peuples, d'individus qui n'avaient pas accès au privilège de l'écriture. Aussi, si l'écriture consignée sur les tablettes d'argile sumériennes est en soi un document, on sait que les textes ne parlent que d'une partie de la société comme de « thèmes » précis (tels que la comptabilité, la religion, la politique), laissant dans l'ombre tout le reste de la population. Les céramiques, elles, sont partout et témoignent de tous, elles sont un document unique faisant parler les hommes de la Préhistoire, les esclaves antiques ou les serfs médiévaux voire des peuples dont même le nom a disparu. La pierre de Rosette a permis aux chercheurs de lire les hiéroglyphes, redonnant la parole à toute l'Égypte ancienne. Les céramiques anciennes, malgré la richesse des informations qu'elles contiennent, n'ont peut-être pas encore trouvé leur Champollion… Elles ne sont « décryptées » que partiellement, à travers une lecture morphologique, typologique, décorative, technique et qui délaissent certaines questions essentielles. Tel est le cas des dépôts votifs et funéraires. L'objet exhumé de ce contexte, par le caractère religieux du geste, prend alors une autre dimension, valorisant à la fois le sujet et l'archéologue lui-même. Ainsi, des dépotoirs de céramiques médiévales du midi de la France ont été considérés dans les années 1980 comme relevant de rituels cathares et chtoniens : des pots posés à la tête de squelettes médiévaux indiquaient des sépultures de prêtres **[5]**. L'interprétation religieuse constituait alors une solution tentante. Actuellement, le phénomène s'inverse : les archéologues, tout en décrivant avec force de détails ces dépôts, se gardent bien de proposer la moindre interprétation religieuse ou spirituelle. Cette attitude des chercheurs contemporains s'inscrit pleinement dans le matérialisme de notre société, cherchant à oblitérer la mort et le rituel sacré, en y substituant de nouveaux « rituels », bien souvent consuméristes.

[5] D. Allios, Le vilain et son pot, *op cit.*

Une esthétique ?

La dimension esthétique est également délaissée, dans l'ensemble, de l'étude des céramiques. Bien sûr, la place de la céramique dans l'art est variable selon le statut qu'une culture confère à ce matériau. Toutes les civilisations classent, en fonction de références religieuses, les matières, de noble à vulgaire, de sacrée à profane : L'Occident chrétien médiéval porte aux nues or et pierreries et méprise la terre cuite issue de la glaise. À l'inverse, les musulmans, en fonction des préconisations du prophète Mahomet, vont donner à l'art de la terre une considération sans aucune mesure, comme l'attestent les carreaux en terres cuites glaçurées qui décorent le mihrab de la mosquée de Kairouan. Les plats de céramiques métallescentes ou glaçurées ornent les tables et les palais des souverains de l'Andalousie à l'Inde Mongole, et les grands ateliers de céramistes bénéficieront de toutes les recherches et du savoir scientifique des musulmans. En Occident chrétien, le potier restera jusqu'à la Renaissance un artisan de second (ou de troisième) ordre, et l'usage de la vaisselle de terre n'apparaîtra qu'à la cour de Louis XIV. Cela bien sûr, soulève le débat entre arts majeurs et arts mineurs, artistes et artisans **[6]**, et dont nous trouvons une flagrante contradiction dans l'exposition d'une céramique grecque au Louvre et d'une poterie olmèque aux Arts Premiers. Si les céramiques de la Grèce archaïque sont de véritables œuvres d'art combinant peinture et sculpture, les poteries domestiques de cette même période possèdent aussi une dimension esthétique. Toute production matérielle, fût-elle fonctionnelle, détient toujours une dimension artistique — artistique dans le sens où s'y manifeste une pensée commune, autrement dit, une culture spécifique avec ses lois, ses codes esthétiques — ses canons. Pour autant, cette lecture n'est réservée qu'aux productions considérées comme les plus prestigieuses **[7]**.

[6] Voir notamment le colloque X. Barral, I Altet (dir.), 1983, Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Actes du Colloque international, Paris. **[7]** Par exemple, des outils et des céramiques des XVIIIe et XIXe siècles, qui n'avaient auprès de leurs contemporains qu'une valeur fonctionnelle, font de nos jours l'objet de collections et d'articles dans des revues d'art.

Définir et caractériser une civilisation ou une culture est un débat infini, sans cesse réactualisé en fonction de nos propres critères : la langue, la religion, l'organisation politique, et, pourquoi pas, le style ? « Individualiser » une civilisation ou une culture n'est pas chose aisée et son interprétation varie, à l'évidence, en fonction de l'observateur. Nous aurions tendance à unifier un Manchou et un Cantonais, à séparer un Basque d'un Breton. Pour un archéologue, les objets et les productions matérielles sont désignés sous le terme d'industrie ou de cultures matérielles, mais la culture — et nous le voyons bien dans notre art actuel — est surtout im-matérielle. Pour individualiser des populations de la Préhistoire, des archéologues s'appuient sur la forme des poteries et leurs décors, ou sur la technique de la taille des silex **[8]**. En effet, une céramique, lors de sa conception, respecte des normes et une esthétique, à l'égal des productions plus prestigieuses comme l'architecture. C'est la proportion de ces normes ou règles qui confère à l'objet sa dimension usuelle ou artistique, ou encore, religieuse. Il est d'une grande naïveté de croire que c'est le XXe siècle qui a inventé ou conféré une valeur esthétique aux objets quotidiens (du Modern Style au Bauhaus), en inventant le terme de *design*… Une poterie usuelle témoigne du goût d'une époque et, sans le recours des textes et des œuvres d'art, l'archéologue découvre en elle de nombreuses confidences sur ses créateurs.

Toutefois cette analyse stylistique se trouve en décalage avec la conception mécanique et positiviste qui imprègne la recherche archéologique. Les archéologues ont une nette tendance à se situer du côté des sciences exactes ou dures. De plus, même si l'apport du structuralisme a modifié considérablement les sciences humaines, en travaillant sur le relatif, l'humain et le sensible, le religieux ou le spirituel (et non pas uniquement sur une technologie), de nombreuses publications scientifiques décrivent, comme je l'ai dit, des dépôts votifs de poteries sans aborder la signification du geste. De nos jours, l'archéographe (celui qui dessine les choses anciennes) se substitue à l'archéologue, privilégiant

[8] Pour le Néolitique Ancien et Moyen du Midi de la France, nous avons la civilisation cardiale (coquillage qui décore les poteries), et la culture des « vases à moustache » de Montbolo (site éponyme).

une description clinique, aussi complexe que rassurante. Par conséquent, le recours à l'appareil scientifique utilisé pour les analyses des céramiques a trop souvent comme corollaire une grande pauvreté épistémologique. Analyse des pâtes en lumière polarisante, diffractométrie par microscope à balayage électronique, dilatométrie pour connaître les températures de cuisson, archéomagnétisme pour déterminer l'ancienne orientation du nord magnétique lors de la cuisson, sont des outils remarquables d'investigation, mais l'exploitation des résultats qu'ils fournissent délaisse souvent la dimension historique et anthropologique.
Par exemple, des chercheurs ont déterminé que des potiers du Néolithique ont ajouté à la pâte des coquillages broyés, or on sait que la présence du calcaire est un non-sens technique (les points de chaux fragilisant considérablement les pots), mais ce geste n'a pas été analysé sur le plan culturel… On le comprend fort aisément : c'est justement dans ces illogismes techniques que la part culturelle se révèle essentielle… Comment un archéologue du futur interprétera notre époque ? Comment, par exemple, expliquer la présence de véhicules roulant à 300 kilomètres / heure sur des routes limitées à 130 kilomètres / heure ? Pourquoi des appareils électroniques ont un coût qui est inversement proportionnel à leur durée de vie ? On retrouve ces mêmes contradictions dans le passé. Le Moyen Âge occidental maîtrise parfaitement les techniques des émaux et des vitraux, les fondants, les points eutectiques, les oxydes et colorants. Plusieurs milliers de mètres carrés de verres colorés couvrent les cathédrales tandis que, dans le même temps, les potiers sont incapables de réaliser des céramiques glaçurées **[9]**. Verriers et émailleurs appartiennent au monde religieux, le potier appartient au monde profane.

La céramique offre des usages si variés que l'historien les regarde de façons fort différentes : d'une amphore gisant au fond des mers, on cherchera la provenance, la destination ; pour une coupe de la Préhistoire, quelle est sa période ; pour une faïence moderne, quel est le thème de son décor, etc.

[9] Cette technique ne se généralise qu'à partir du XIVe siècle.

Cependant, les cloisonnements par période créent de nombreuses limites pour la connaissance de la céramique. L'appréciation globale de son évolution outrepasse continents et cultures, encore plus les états et les régions. Par exemple, l'histoire de la glaçure prend son origine dans la Chine des Han (– 206 + 220), on la retrouve dans la Rome antique, elle est réinventée par les Abbassides au IXe siècle, pour se propager en Europe à partir du XIIe siècle. L'imitation et la copie sont l'un des moteurs essentiels (mais pas exclusifs) de cette traversée d'Est en Ouest, de l'Asie à l'Europe, et qui dure plus d'un millénaire. Les premiers plats musulmans recopient les idéogrammes chinois, les chrétiens imitent ensuite les caractères coufiques.

Ainsi, l'histoire de l'homme racontée par ses propres créations se mondialise en trois temps : l'Âge de Pierre, l'Âge de la Terre Cuite, l'Âge du Plastique. Elle se trouve en totale contradiction avec l'Histoire événementielle, nationaliste ou régionaliste. Mais cette vision ouvre, peut-être, trop de perspectives que nous ne voulons pas ou ne cherchons pas à voir. Les pots portent des signes que nous grossissons ou oblitérons révélant, par la nature même de nos questions, nos propres préoccupations. Que cherche réellement à voir l'archéologue au travers d'un fragment de poterie et de sa discipline ? Faire, à partir de signes épars, parler un monde défunt ou bien, trouver dans un étrange miroir une réponse au mystère de la mort ?

Luminoscope à visée – Observation du secteur L 28 / 02

Carolle Priem-Schutz
étudiante 2e cycle DNSEP / Master 1

Luminoscope à visée — Observation du secteur L 28 / 02, chantier de recherche « Sky to Sky », 2010, faïence, émail, 60 × 60 × 120 cm, sculpture. © Carolle Schulz-Priem

Choisir un poste d'observation en retrait. Noter les va-et-vient visibles depuis ce poste. Créer une cartographie d'instants.

Regarder le ciel une nuit d'été. Inventer de nouvelles constellations avec les étoiles observées et leur donner un nom.

Le fait d'observer le ciel ne suffit pas à voir les étoiles.

Chrystelle Desbordes

Historienne de l'art, critique d'art, commissaire.

2005

Obtient un Doctorat d'histoire de l'art (La notion d'éphémère dans l'art des années 1960 -1970).

Membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art, elle collabore à des revues d'art contemporain (Hypertexte, Papiers Libres, Semaine, Superstition…), et participe à la rédaction de catalogues d'exposition (Urbanités ; Léger / Différé ; La Conquête de l'Air, Bandits Mages…).

2010

Enseigne l'histoire de l'art et la théorie de l'art à l'ÉSA Pyrénées — site de Tarbes.

Ses recherches portent sur les questions d'invisible, de réseau, d'archive et de « frictions » dans l'art contemporain.

Lettre à Richard Fauguet

Chrystelle Desbordes

Paris, le 5 septembre 2012

Cher Richard,
J'avais d'abord pensé écrire un article de type « critique d'art » au sujet de ton intervention, dans le cadre du séminaire, au printemps dernier. Puis je me suis ravisée. Pour moi, ça ne « collait » ni avec ton travail (tu te définis justement comme un « colleur »), ni avec ta conférence. J'ai pas mal tourné autour du pot de colle Cléopâtre — cet objet mythique issu des années 30 qui, depuis, traverse des générations de gamins mettant le nez dedans avec délectation. Ton boulot joue avec le temps, assemble, (re)stratifie, (bri)colle et exhale cette odeur d'amande — simple et fine, plébéienne presque, raffinée. Du Supermarché à Liz Taylor… Quelque chose comme « une archéologie de la petite et, éventuellement, de la grande histoire : collage, recollage, contre-collage » (je te cite).

Réclame pour la colle Cléopâtre « la reine des colles », 1932.

Bref, depuis que tu es venu à l'école, lorsque je pense au « système Fauguet », me vient le visage de cette étrange Cléopâtre sur le pot et, tel Proust et sa madeleine, le parfum de cette colle-pot (avec la languette intégrée) sort des limbes de l'enfance. Sans nostalgie, des souvenirs entrechoquent les e-mails (toi tu préfères les lettres papier que le facteur délivre).

Je me souviens bien, aussi, des raisons pour lesquelles je t'ai invité dans le cadre du séminaire : ce qui m'intéressait, je te l'avais alors dit au téléphone, était que tu nous montres tes travaux récents et, en particulier, que tu parles de ta pratique, disons singulière, de la céramique — de quelque chose qui, a priori, n'est pas là.

Vase style Vallauris céramique émaillée, 1960.

Tu l'as d'ailleurs présentée comme une sorte de « non-pratique », n'étant pas passé par le moule et la cuisson pour réaliser tes pièces. Tu as rappelé que, vivant à Châteauroux depuis de nombreuses années, tu avais d'abord détesté la céramique (à cause des premières éditions de la Biennale), jusqu'au jour où, en chinant, tu es tombé sur le « style Vallauris ».

Les onze personnages que tu as exposés au Plateau en 2009 et les créatures mises en espace dans ta galerie, Art Concept, fin 2011, sont formées d'assemblages de cette vaisselle décorative. Une vaisselle qui est, sinon oubliée, du moins dévalorisée car elle est issue d'une culture populaire, en l'occurrence d'un contexte vernaculaire figurant un véritable contrepoint à l'historiographie du « Picasso de Vallauris ». Liz Taylor et Picasso…

Tandis que, dans les années 50, le mæstro espagnol produisait avec frénésie des assiettes et autres cruches anthropomorphiques — avec un sens de l'espace graphique et sculptural sans précédent — toi, tu as aujourd'hui exhumé ces formes de la terre d'Emmaüs, à la manière d'un archéologue qui trouve, le plus souvent, des bouts de vase ébréchés (bien moins rares et « importants » qu'une amphore signée Exékias). Puis tu les as assemblées, collées, leur donnant un nouveau souffle, une nouvelle vie, drolatique, hybride, mutante, aux accents *cartoon.*

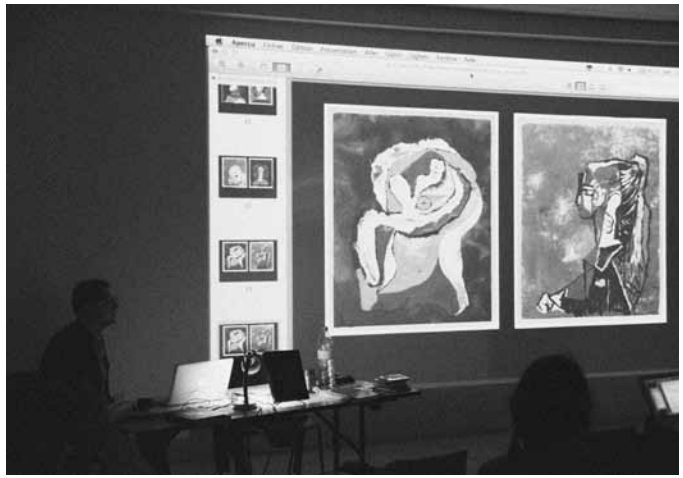
Face à ces corps de céramique, on revoit, sur la crête du présent, le saladier de sa grand-mère, Picasso, des images d'un Western de John Ford (je pense aussi à Tarantino) et, tu as raison, les couleurs qui se mélangent dans la pâte à modeler. Des époques diverses, des cultures *high and low*, les formes mêmes se répondent pour tisser un dialogue imaginaire hors de tout critère convenu, abolissant les frontières du « bon » et du « mauvais » goût. *Cheap* et chic à la fois ! Avec toi, ce que l'on croyait perdu, disparu, invisible, est rendu visible grâce à d'insolites frictions où des bruissements d'anamnèse se diffusent, peu à peu, entre l'intime et le collectif (je pense subitement à la série des « Baloubas » de Tinguely).

Richard Fauguet, Sans titre, 2009, céramique émaillée, dimensions variables. Vue de l'exposition « Richard Fauguet — Pas vu, pas pris », Plateau, Frac Île-de-France, 04/06/2009–09/08/2009. © Martin Argyroglo

De même, ce que tu désignes comme une « non-pratique » de la céramique cache bien un œil et une technique relevant de ce que j'appellerais, dans ta pratique (finalement), une simple économie

de production. Tu crées des rencontres, tu fais les « fonds des tiroirs » (le titre de l'une de tes séries), et il y a aussi la famille des choses que tu fabriques.

Richard Fauguet, Sans titre (femmes de Picasso), 2011, céramique émaillée, dimensions variables. Vue de l'exposition « Richard Fauguet — Selon arrivage », galerie Art Concept, Paris, 19/11/11–07/01/12. © Fabrice Gousset / Courtesy Art Concept



Richard Fauguet lors du séminaire de L'Observatoire des Regards, ÉSA Pyrénées — site de Tarbes, mars 2012 © Frédéric Delpech

Je revois encore ces pieds de lavabos en céramique. J'ai cru à des fantômes mais à de beaux fantômes, bien polis, lisses, aux lignes parfaites. Tu as dit qu'ils te rappelaient des tombes et que tu avais un intérêt pour leurs couleurs (dans mon souvenir : bleu layette, vieux rose, vert amande). Lorsque tu les as récupérés, tu ne savais pas encore ce que tu allais en faire, mais tu savais, bien sûr,

qu'ils s'inscrivaient dans ta logique plastique. Tu travailles « par défaut, aberrations » et « il faut que ça colle à un moment ». Tu as cité Barthes : « J'adore la forme courte car ça permet souvent de commencer ».

De ces rencontres plastiques, bidouillées et nickel à la fois, naissent des images qui nous invitent à (se) raconter des histoires : tes gouttières croisent les jambes et de célèbres sculptures de l'histoire de l'art (de Degas à Koons) sont érotisées (et aplaties) dans du papier venilia. Tes œuvres sont autant de calembours visuels qui font délibérément fi des catégorisations — une logique de la réappropriation plus que du détournement sans doute, et que tu offres, avec générosité et humour, derrière l'écran des apparences.

Les mots « créer » et « créatures » proviennent, à l'origine, du même sens. Tous les deux ont pour signification première de « donner la vie à quelque chose qui n'existe pas », quelque chose qui n'a jamais existé dans le monde réel, quelque chose de complètement inventé.

Quand tu dis que l'histoire de l'art, pour toi, c'est Alice au Pays des Merveilles, certes tu décomplexes ta relation à un héritage, mais la nôtre s'en retrouve également détendue et, du coup, dans cette traversée des choses, il y a une dynamique dans laquelle les fantômes peuvent revivre sans cesse. Il y a quelque chose d'inépui-sable.

Gombrich affirmait que l'art enrichit le quotidien, et je crois bien, maintenant, que c'est aussi parce que les artistes lisent l'histoire de l'art comme un Lewis Carroll, de l'autre côté du miroir.

Merci encore pour ta venue à l'école, en espérant t'y revoir bientôt, peut-être pour produire, cette fois, des pièces en céramique ?

Chrystelle

Objectif Rome N9

Carolle Priem-Schutz
étudiante 2e cycle DNSEP / Master 1

Objectif Rome N9, photographie issue de la série « Objectif Rome » – chantier de recherche « À la recherche des Lucioles », 2011-2012, photographie couleur, 50 × 70 cm. La série proposée comporte 12 images de N1 à N12.
© Carolle Schulz-Priem

Dominique Allios
Maître de conférence en Histoire de l'art et Archéologie médiévales à l'Université de Rennes 2. Rattaché au CNRS UMR 6566 en tant qu'archéologue, il a réalisé des fouilles dans le monde entier, de Matera (Italie) à Pétra (Jordanie), en passant par Alexandrie d'Égypte.

Publications
2004 — 2012
Directeur de la fouille franco-bangladaise de Mahasthan. Il participe à des colloques internationaux et contribue régulièrement à des revues scientifiques d'archéologie ; il a notamment publié, en 2004, Le vilain et son pot — Céramiques et vie quotidienne au Moyen Âge aux Presses universitaires de Rennes.

Arte Povera & Archéologie – L'éternel retour aux sources

Dominique Allios

« Semblable au conquérant au soir de ses conquêtes, qui se penche sur les terres de l'Empire et découvre l'humble bonheur des hommes. »
Antoine de Saint-Exupéry [1]

« J'honore les morts en pensant, à propos de moi, que je suis un artiste moderne. »
Jannis Kounellis [2]

Arte Povera

Né pendant la reconstruction de l'après-guerre, l'Arte Povera prône une démarche révolutionnaire contre le consumérisme et l'académisme. Éphémère et peu structuré — il ne s'agit pas d'une école — ce mouvement, protéiforme, libre et libertaire, a eu un réel impact sur la création du XXe siècle, et constitue un repère fort pour les historiens de l'art. L'art « humble » n'est pas uniquement mu par la simple opposition, dépassant les *Incroyables et merveilleuses* de l'après-révolution ; ses pensées et créations répondent également à une aspiration profonde de toute une civilisation déroutée par sa propre mutation et sa modernité. Les Trente Glorieuses ont transformé l'Europe en économie de marché créant de nombreux phénomènes de réaction ou, plus exactement, un mouvement de réflexion et de mise en perspective dans lequel l'Histoire a une place essentielle.

L'archéologie dans les années 1960 – 1970

Or, il est intéressant de constater que, au même moment, dans les années 60, l'archéologie connaît aussi une révolution — certes discrète et académique —, qui touche à la fois ses finalités et ses modalités. Les archéologues découvrent la terre et le bois, le paysage et, plus largement, explorent des territoires délaissés par l'histoire événementielle ou l'histoire de l'art. À partir de la seconde guerre mondiale, *l'École des Annales* renouvelle l'Histoire : les dynasties, les guerres, l'Histoire politique sont désormais mises en relation avec les histoires économiques et sociales, techniques, l'histoire des mentalités, des campagnes et des villes. Les évènements ne créent plus l'Histoire, ils en sont les conséquences.

« Les évènements sont comme l'écume de l'histoire, des bulles, grosses ou menues, qui crèvent en surface, et dont l'éclatement suscite des remous qui plus ou moins loin se propagent. Celui-ci a laissé des traces très durables : elles ne sont pas aujourd'hui tout à fait effacées. Ces traces seules lui confèrent existence. En dehors d'elles, l'évènement n'est rien. » **[3]**

Dès les années 60, l'archéologue Jean-Marie Pesez applique directement ces principes lors de fouilles de sites du Moyen Âge en France et en Italie **[4]**. Cela constitue donc une nouveauté, les historiens considérant jusque-là que l'archéologie n'apportait pas d'informations sur ces périodes **[5]**. Avec son équipe franco-polonaise, Pesez est le premier en France à reconstituer la vie d'un village médiéval **[6]** : cabanes de bois, poteries domestiques, foyers, fosses dépotoirs, menus objets en os ou en pierre donnent une faible mais tangible lumière sur « l'héroïque quotidien » de ces populations oubliées de l'Histoire. Une autre révolution arrive par le structuralisme. À partir des recherches des linguistes, Claude Lévi-Strauss développe l'analyse structurelle en anthropologie et dans les sciences humaines : les sociétés sont perçues par des combinaisons

[1] Antoine de Saint-Exupéry, 1931, Vol de Nuit, éd. Gallimard, Paris. **[2]** Gloria Moures, 1991, Kounellis, éd. Cercle d'Art, Paris.

[3] George Duby, 1973, Le dimanche de Bouvines, éd. Gallimard, Paris. **[4]** Jean-Marie Pesez, 1978, « Histoire de la culture matérielle», in Jacques Le Goff (dir.), La nouvelle histoire, Encyclopédie moderne, Paris, pp. 98 -130. **[5]** À la différence du Nord de l'Europe, où les recherches archéologiques sur le monde médiéval débutent à partir du XVIIIe siècle. **[6]** En Angleterre, l'expérience avait été déjà réalisée dans les années 1950 sur le site du village médiéval de Wharram Percy, ainsi que dans les pays de l'Est.

de systèmes et de relations **[7]**. Ces apports profitent largement à l'archéologie, celle-ci se faisant, par certains aspects, une « anthropologie des morts ». Les objets, les contextes, les sites et les environnements sont perçus dans une dimension interactive. Dès lors, on ne peut plus découvrir un palais, une ville, un monument sans aborder l'ensemble de leurs sociétés. De plus, la prédominance de processus dans l'évolution des sociétés humaines impose l'ouverture de l'interdisciplinarité dans la recherche (entre sciences humaines et sciences dures, en particulier).

Les méthodes de fouille privilégient désormais les lectures horizontales et contemporaines. À ce niveau, le moulage du site préhistorique de Pincevent constitue une première en France : André Leroi-Gourhan dégage tous les artefacts contemporains sans les déplacer (ossements, silex taillés, éclats de silex, foyers), donnant non pas une vision d'un *moment* donné mais d'un *temps* donné. À partir de là, l'organisation des objets et des artefacts permet une approche sociale du groupe. Le Geste et la matière — premier volet des ouvrages de Leroi-Gourhan faisant état de ses recherches **[8]** — aborde la partie technique, privilégiant le faire au fait, le processus de création apparaissant comme une réalité, riche en information de tous ordres **[9]**.

Arte Povera, Land Art & New Archaeology

« Le processus de pensée visualisée » est le titre qui a été préféré à « Arte Povera » pour l'exposition tenue à Lucerne en 1970. Ce choix est révélateur : l'orientation prise dans une démarche quasi spiritualiste (les matériaux pauvres indiquant l'ascèse ou le renoncement), mais surtout le primat de la pensée dans la création reprend le célèbre *arte è una cosa mentale* de Léonard de Vinci.

Aux États-Unis, dans les années 60 toujours, la *New Archeaology* (ou *Archéologie processurale*) cherche à donner une place importante

[7] Claude Lévi-Strauss, 1958, Anthropologie structurale, Paris. **[8]** André Leroi-Gourhan, 1943, L'homme et la matière — Évolution et techniques, vol. 1, Paris. **[9]** Lévi-Strauss et Leroi-Gourhan s'opposent sur de nombreux points et des écoles se revendiquent de l'un ou de l'autre, mais on peut relever un point commun chez les deux auteurs d'une force menant ou conduisant l'humanité : celle de se structurer chez Strauss, la notion de progrès chez Leroi-Gourhan.

à la théorie et aux processus de pensée. Les concepts d'ethno-archéologie et d'écologie culturelle s'y développent. La place de l'homme dans la niche écologique, dans l'environnement, y est déterminante **[10]**.

À partir des années 70, les archéologues possèdent ainsi de nouveaux outils d'investigation, et certains d'entre eux explorent des territoires, formes et matériaux jusque-là délaissés : terre crue, poteries communes, fosses dépotoirs, fossés, châteaux de terre, civilisation et cultures barbares, sauvages ou premières, cultures mérovingiennes, néolithiques, épipaléo-lithique, du Bronze et du Fer… La liste est infinie et a pour corollaire un développement spectaculaire des moyens et des méthodes, en particulier dans ce qu'on appelle, en Europe, « l'archéologie de sauvetage ». Plus l'archéologue va se pencher sur des civilisations de terre et de bois, plus ses moyens relèveront de l'industrie ou des travaux publics ; en témoigne également un vocabulaire technique apparu chez les archéologues dans les années 70 – 80 : pelles mécaniques, dumpers, mini-pelles, chargeurs, élévateurs, conditionnements, diagnostics, fouilles préventives… Il n'y a alors qu'un pas pour rapprocher certaines pratiques du Land Art américain de ces moyens… Je pense par exemple à Double Négative de Michæl Heizer, œuvre pour laquelle l'artiste fait déplacer, à la force du bulldozer, plus de 240 000 tonnes de terre dans le désert du Nevada **[11]** !

Sans pousser plus avant la considération épistémologique de l'archéo-logie, les similitudes qu'elle offre dans les années 60 et 70 avec des courants et mouvements artistiques contemporains sont tangibles, notamment avec l'Arte Povera en Europe et le Land Art américain **[12]**.

[10] Voir notamment Lewis Binfort, 1972, « Archaeology as Anthropology », in American Antiquity, n° 28 (2), pp. 217 – 225, et Lewis Binfort, An Archaeological Perspective, New York. **[11]** Michæl Heizer, 1970, Double Negative, Mesa de Virgin River, Nevada, USA. **[12]** Réaliser toute typologie, y compris pour l'art contemporain, est chose difficile et arbitraire. Il s'agit de constructions mentales. Cependant, pour simplifier ici, disons que l'Arte Povera renvoie à une sensibilité européenne et le Land Art, à une sensibilité américaine. Voir notamment, Jean-Marc Poinsot, 1991, L'atelier sans murs, textes 1978 — 1980, éd. Art Édition, Villeurbanne, p. 231.

Parmi les nombreux points communs que l'on peut noter, la réaction à l'académisme est sans doute l'un des plus évidents. En effet, des archéologues, tout comme les artistes de l'époque, prennent leur distance avec l'architecture de pierre, l'urbanisme, les palais, les tombeaux prestigieux — avec la logique du *monument* ou du *monumental* — et, surtout, avec le statut codifié de *l'œuvre d'art*. Les valeurs négatives relèvent de *l'urbs* — la civilisation urbaine domi-nante (qui trouve ses fondements dans le modèle antique gréco-romain).

Les matériaux pauvres

À partir de ce moment-là, il est important de comprendre que le rejet simultané par les artistes et par les archéologues des manifestations les plus académiques est assorti par des créations « en négatif ». En contrepoint aux marbres des statues, les artistes font des œuvres à partir de déchets **[13]**, à l'airain des armures des guerriers, les archéologues préfèreront la boue et la vannerie. En 1967, La Vénus aux chiffons de Pistoletto peut être lue comme une réponse à ce goût pour le « pauvre » contre le « noble ». Mais la démarche ne relève pas d'une simple réaction, elle ouvre et décloisonne l'art et l'enrichit de nouveaux matériaux, espaces et dimensions où la pensée, devenue plastique et délibérément diachronique, prédomine et l'emporte sur une réalité formelle figée tant sur le plan matériel qu'historique.

> « [...] le cul d'une Vénus ordinaire et une masse de chiffons réels. Il y avait comme une superposition de deux parties du siècle, la sculpture de la première partie confrontée à celle de la seconde. On constatait alors que la seconde était tout à fait différente de la première, avec un art qui peut même assumer un retour à l'antique. Or, c'est précisément à travers le miroir qu'il est possible de regarder ainsi en arrière, et non pas seulement en avant, c'est-à-dire d'être uniquement lié à cette nécessité de faire du nouveau, de ne progresser que par une nouvelle transformation de la forme [...] » **[14]**

L'homme humble

Si la démarche n'est pas uniquement sociale ou contestataire, elle redéfinit également le rôle et la place de l'artiste : je travaille avec des chiffons et je suis aussi créateur et artiste que si je travaillais le marbre. Une population rurale ou servile a le droit d'être étudiée comme les élites d'une société. Cette évidente convergence entre recherche et création va plus loin. La redéfinition du statut de l'artiste opérée par les « artepovéristes » passe par une exploration de références anciennes qui, comme le « retour au Moyen Âge » dans l'art et l'architecture de la deuxième moitié du XIXe siècle (tel le mouvement des imagiers **[15]**), reprend clairement le mythe de Saint-François d'Assise **[16]**. Tandis que Pistoletto parle d'une « attitude presque franciscaine » pour ses Ogetti in meno **[17]**, L'humilité des sandales, œuvre réalisée par Gilardi, indique la réelle signification du terme « Arte Povera » — celle de *l'art humble*.

Dans les années 80, on retrouve cette redéfinition des critères en histoire de l'art et en archéologie **[18]**. Le colloque Artistes et Artisans au Moyen Âge pose alors le problème en ces termes : l'artiste médiéval, qui est anonyme, ne crée pas uniquement mu par l'extase ou le transport divin, mais il suit et respecte tout un ensemble de codes et de règles déterminant sa création, aussi modeste ou humble soit-elle. Aussi, la modestie des moyens n'a pas pour corollaire une pauvreté de pensée ou l'idée d'un art qui surgirait de manière quasi instinctive.

À partir des années 60, la réinvention du passé est donc un phénomène récurrent. Le monde ancien est vu comme un âge d'or

[13] Tous ces matériaux ne sont pas forcément utilisés en vue de leurs oppositions et dissonances, mais aussi pour leur harmonie. Comme le déclare l'artiste Luciano Fabro : « La forme et toujours le résultat de l'acte », entretien avec Giovanni Lista, octobre 1998, juin 1999, in Ligea, n° 25 - 26 - 27 - 28, Paris, p. 46.

[14] Michelangelo Pistoletto, *La phénoménologie du Rejet*, *op. cit.*, p. 142. **[15]** Delphine Durand, 2010, André des Gachons, peintre symboliste (1871-1951) — La création d'une « épiphanie fin de siècle », Doctorat dactylographié, Université Toulouse II Le Mirail. **[16]** Giovanni Lista, 2006, Arte Povera, éd. des cinq Continents, Milan, p. 28. **[17]** *Idem.* **[18]** Xavier Barral I Altet (dir.), 1990, Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Actes du Colloque international de Rennes 1983, Paris.

où l'Homme Sauvage est en harmonie avec la nature, sa liberté et son animisme s'opposant à la société industrielle, sur-urbanisée, consumériste et prétendument civilisée.

Séminaire de L'Observatoire des regards avec Dominique Allios (à droite), novembre 2011, ÉSA Pyrénées – site de Tarbes. À l'arrière-plan : La Vénus aux chiffons de M. Pistoletto © Frédéric Delpech

Chez les Américains, l'âge d'or d'une Humanité vivant en harmonie avec la nature est associé à la mémoire coupable du génocide indien, et dont les photographies prises par Edward Sheriff Curtis au début du XXe siècle sont érigées en véritable mémorial **[19]**. Chez les artistes de l'Arte Povera, la référence aux mythes antiques est directe : alors, affirme Pistoletto, « La nature n'est pas séparée de l'Homme » **[20]**. Aussi, la terre, l'argile, comprises dans leur dimension spirituelle et primitive, sont des matériaux privilégiés. Par exemple, les Souffles de Giuseppe Penone forment des sortes de jarre aux formes organiques, et dont la partie supérieure porte l'empreinte en négatif du corps : jambes, bassin, torse, cou y sont esquissés par empreinte, la lèvre inférieure fusionne avec l'encolure du pot. La bouche de l'artiste se mêle ici à la poterie elle-même. Il est important de souligner que l'analogie n'est pas uniquement formelle… Les termes descriptifs des céramiques sont, ô combien,

[19] Edward Sheriff Curtis, 1907–1930, The North American Indian, vol. 20, University Press, Cambridge, Massachusetts, vol. 1–5 ; Norwood Massachusetts, vol. 6 –20.
[20] M. Pistoletto, entretien avec Giovanni Lista, in Ligea, *op. cit.*, p. 161.

organiques : pied, panse, lèvre **[21]** — un vocabulaire qui désigne les différentes parties de la poterie dans le sens de la *realia*. Ouvertes sur le vide intérieur de la jarre, la respiration figée ou plus exactement pétrifiée, indique la double relation charnelle du créateur — à l'œuvre et à la nature.

> « La nature, le paysage européen qui nous entoure est artifice, il est fait par l'homme, c'est un paysage culturel. » **[22]**

Parler de l'importance et de la prédominance de la nature dans l'Arte Povera mais surtout dans le Land Art relève évidemment du poncif. Elle apparaît essentiellement sous la forme d'une interaction avec l'homme qui en est issu, qui chemine avec elle, et qui laisse des traces périssables. Pour l'archéologie, le mouvement est similaire et prend même une importance considérable à partir des années 80, comme on l'a déjà dit, avec le développement de l'écologie et de la *New Archaeology*. L'homme est perçu dans un territoire, replacé dans un ensemble vaste où vestiges et artefacts constituent un réseau au sein duquel la nature joue un rôle prépondérant. « l'Archéo-écologie » contient aussi l'idée que les forces naturelles combinées entre elles préfigurent ou conditionnent fortement le devenir des sociétés. Certes, ces théories sous-tendent l'idée que l'homme est nuisible à la nature. Plus l'environnement est altéré par son action (notamment via la pollution), plus l'idée de nature en tant que concept ou entité prend de l'importance. « L'homme en harmonie avec la nature » renvoie alors à une forme de mysticisme, à une démarche spirituelle qui donne aux sociétés humaines une absence d'initiative dans leur évolution ou mutation, pour rejoindre l'idée de paradis perdu, à tout jamais perdu par l'action maléfique de l'homme civilisé qui traverse la modernité. Le Nid de Nils Udo **[23]**, à mon avis, résume cette vision édénique et cette appétence au retrait au creux de la Mère Nature : un homme nu est recroquevillé dans un nid d'oiseau gigantesque installé dans une forêt.

[21] Les nomenclatures descriptives des céramiques italiennes et françaises sont identiques. **[22]** Anne Cauquelin, 2000, L'invention du paysage, éd. PUF, Paris. **[23]** Nils Udo, 1978, Le Nid, Lüneburger Heide, Allemagne.

Sauver le passé ou l'éternel retour aux sources

À l'instar de ce qui se passe dans la plupart des œuvres de l'Arte Povera, le passé idéalisé ou revisité, prend donc des « allures » d'Éden, rend hommage à un monde perdu, souvent primal, l'Homme ne faisant qu'un avec la nature, ou plus exactement agissait dans une culture de symbiose entre le passé et le présent. Les Mémoria sensibles et poétiques de Pino Pascali, comme les Plumes d'Esope (1968), offrent cette combinaison fragile et quelque peu improbable. La nature et le passé peuvent être victimes des bulldozers. On se souvient encore de la destruction de sites archéologiques lors de travaux d'urbanisme, et dont Fellini avait dressé un saisissant état dans son film Fellini Roma. Les archéologues s'émeuvent de cette destruction du passé. Dès lors, des reconstructions de l'après-guerre vont développer, notamment en Europe de l'Est (en particulier en Pologne), une archéologie de sauvetage, et qui en France ne débutera réellement qu'à partir de 1981.

Mais que veut-on sauver ? Le site ? Non… Celui-ci est détruit. Sa mémoire par le biais d'une documentation archivistique précise ? Veut-on se donner bonne conscience ? Un peu de tout cela à la fois, sans doute… Bientôt, le « sauvetage » rencontrera une dimension mercantile, commerciale, privative, qui prendra le dessus. Aujourd'hui, les œuvres de l'Arte Povera atteignent, sur le marché de l'art, des sommes vertigineuses.

Les manifestations du temps

L'inexorable du temps constitue encore une réflexion commune aux archéologues et aux artistes de l'Arte Povera. Les « écorchés d'arbres » de Penone, comme L'arbre de 5 mètres (1972) ou le Cèdre de Versailles (1999), à l'image de la sculpture Transit de Germaine Richier ou des vanités baroques, nous renvoient à cette abstraction réelle que constitue le temps. Sur le plan physique, Penone réalise une très belle application de la dendrochronologie — une technique utilisée par les archéologues pour dater un site à l'aide des cercles de croissance des arbres. Mais l'artiste entreprend également, dans ce travail, une véritable fouille archéologique qui révèle un moment donné de la vie, celle de l'arbre. Nature, œuvre, humanité sont prises dans un cycle de vie et de mort. Il s'agit d'un thème de réflexion majeur chez les artistes de l'Arte Povera. Peut alors intervenir la photographie qui, en archéologie comme dans une partie de l'art contemporain « temporel », devient essentielle. Sa nature même permet de figer l'éphémère, voire de donner une intemporalité à l'éphémère. Durant une fouille, qui est une destruction continue, l'archéologue choisit de figer un moment donné dans le temps à l'aide de la photographie. Dans tous les cas, se manifestent, au travers de l'image photographique, des bornes temporelles de processus face auxquelles l'Histoire n'est que vanité. L'œuvre d'Alighiero Boetti réalisée en 1969, Sans titre, est la retranscription des *Histoires* d'Hérodote sur une couche de ciment frais. Au fur et à mesure que l'artiste écrit, le texte devient illisible en raison de la prise du ciment : l'histoire s'efface sitôt écrite.

Arte Povera et archéologie

Si l'Arte Povera a immédiatement évolué et généré d'autres mouvements, l'archéologie a connu un développement technique et matériel sans précédent à partir des années 1980 mais reste, depuis, figée sur le plan épistémologique et sensible. Mettre en parallèle un mouvement artistique et une science peut, à première vue, flirter avec le paradoxe ou, pour le moins, sembler incongru. Une telle démarche outrepasse les tendances actuelles qui consistent à segmenter le monde de l'art et le monde de la science ce qui, selon moi, relève d'une dichotomie Dionysos par / Apollon où le couple raison / sentiment se sépare encore de manière naïve et stérile. Mais d'autres tentent aussi des rapprochements, et voient que les points de convergence sont nombreux **[24]**.

En ce qui concerne les liens entre l'Arte Povera et l'archéologie, on peut donc énoncer plusieurs formes : une démarche processurale est mise en avant afin d'insister plus sur le geste que sur l'objet créé (remise en question de la dichotomie objets / œuvres d'art) ;

[24] On pense notamment à la récente exposition sur l'art et les mathématiques à la Fondation Cartier : Mathématiques, un dépaysement soudain, Paris, hiver 2011 – 2012. Voir également au sujet des relations entre l'art et la science, Jean-Marc Lévy-Leblond, 2010, La science (n')e(s)t (pas)l'art, éd. Hermann, Paris.

on assiste à une utilisation de tous les matériaux et de tous les supports, y compris les plus modestes ; les références au passé se manifestent dans une réappropriation de l'Histoire ; enfin, plus généralement, une réflexion sur le temps, ses strates, ses manifestations, son abstraction est menée, et une dimension spirituelle est rappelée comme salut ou réponse à la modernité…

Sans bruit, avec poésie et humilité, les artistes de l'Arte Povera nous ont ainsi offert des œuvres qui, si elles bruissent des strates du passé et interrogent, à l'instar des œuvres du Land Art, les relations entre nature et culture (mais avec des moyens et des questionnements bien différents), continuent d'influencer notre modernité.

Objectif Rome N11

Carolle Priem-Schutz
étudiante 2e cycle DNSEP / Master 1

Objectif Rome N11, photographie issue de la série « Objectif Rome » – chantier de recherche « À la recherche des Lucioles », 2011-2012, photographie couleur, 50 × 70 cm. La série proposée comporte 12 images de N1 à N12. © Carolle Schulz-Priem

Loïc Torchy

Tracéologue, est chercheur au laboratoire TRACES, Maison de la Recherche, Université de Toulouse le Mirail. Sa thèse s'intitule : Spécialisation artisanales et échanges aux Ve et IVe millénaires : fonctions et gestion des outillages lithiques du Chasséen méridional grâce à l'approche de la tracéologie et de la science des matériaux (Jean Vaquer, Directeur de recherche, TRACES – CNRS ; Philippe Sciau, Directeur de recherche, CEMES – CNRS).

Communications

2010

Nanterre, Journée de la Société Préhistorique Française.

2010

Toulouse, Séminaire Master. Journée sur le Chasséen…

2009

Canada, Archéo-vendredi, Université Laval à Québec.

Publications (sous presse)

Torchy L. et Gassin B., Le travail de la poterie en contexte chasséen : des outils en silex pour la production céramique ? Bulletin de la Société Préhistorique Française.

La tracéologie [1] ou comment rendre visible l'invisible : étude de traces microscopiques sur des outils préhistoriques

Loïc Torchy

L'observation à fort grossissement et l'étude des traces d'utilisation sur les outils préhistoriques en silex a donné son nom à une discipline : la tracéologie. Par la suite, le champ d'application de cette science a été répandu sur d'autres matières premières, comme l'os ou le métal, et pour toutes périodes chronologiques. L'analyse de ces indices (stries, écaillements, émoussements, polis…) permet de reconstituer le mode de fonctionnement des outils, d'avoir des indications sur la matière travaillée et dans certains cas, de proposer des hypothèses sur la finalité du geste. Avant la proposition de cette méthode par Sergei A. Semenov dans les années 1930, le seul moyen de classer les outils préhistoriques était de les comparer aux outils modernes ou ethnographiques, et de les lister par types. La tracéologie permet d'avoir un regard moins subjectif sur la fonction des outils. Au Néolithique, l'étude de ces traces présente un intérêt particulier puisque, avec le développement de l'élevage et de l'agriculture, les outils sont de plus en plus diversifiés. Par la reconstitution des gestes, nous abordons les savoir-faire et les modes de vie de ces sociétés.

[1] La tracéologie, née il y a une quarantaine d'années, est une branche de l'archéologie qui s'est développée récemment en France. Elle a pour but d'examiner, notamment grâce au microscope, les traces laissées par les hommes du passé sur chaque matière d'œuvre (bois, végétaux, minéraux…), et d'en déterminer la ou les fonctionnalités et, ainsi, de rendre visible l'invisible. Sa nouveauté et son discours sur les traces, l'iconographie qu'elle produit via des microscopes très perfectionnés, ses prolongements actuels dans d'autres domaines que l'archéologie comme la criminologie, nous sont apparus comme autant de raisons pour inviter Loïc Torchy, jeune chercheur en tracéologie. Si le texte qu'il signe ici expose le fruit de ses investigations selon le vocabulaire spécifique du spécialiste, son intervention dans le cadre du séminaire nous a conduit à établir de nombreux liens analogiques avec le champ des arts visuels.

Origine de la tracéologie, et méthode d'approche

Dès la naissance de la Préhistoire au milieu du XIXe siècle, les archéologues ont éprouvé le besoin de donner une fonction aux objets recueillis. Ces interprétations étaient rendues possibles par des comparaisons avec des outils modernes, des exemples empruntés à l'ethnologie, ou encore par des tests expérimentaux qui visaient à montrer les fonctions pour lesquelles les outils étaient le mieux adaptés. Dans les années 1930, Sergei A. Semenov est le premier à observer à fort grossissement les traces d'usure sur les outils en silex, pour les comparer à un référentiel expérimental puis, par analogie, d'en restituer leurs modes d'utilisation. Ses travaux ne furent traduits du russe que bien plus tard (Semenov, 1964), et après la prise de conscience de l'importance de cette nouvelle discipline dans les années 1970, les préhistoriens occidentaux s'engagèrent dans des débats méthodologiques dans les années 1980 et 1990 sur l'utilisation des faibles (10x à 80x), forts (100x à 400x), et très forts grossissements (jusqu'à 10000x). Aujourd'hui, bon nombre de chercheurs ont choisi de combiner l'utilisation de la loupe binoculaire et du microscope métallographique, qui sont des méthodes peu couteûses et complémentaires. Ces instruments permettent l'observation de la plupart des traces d'utilisation, c'est-à-dire des micro-écaillements, des émoussements, des polis et des stries d'utilisation. Ces indices, comparés à des traces de référence, permettent dans la plupart des cas de déduire le fonctionnement de l'outil et de connaître la matière travaillée, et parfois d'aller jusqu'à formuler des hypothèses sur la finalité du geste. L'observation d'une série d'outils offre donc la possibilité de reconstituer en partie les activités artisanales ayant eu lieu sur un site donné, même si les matières en question sont périssables et, par conséquent, invisibles lors de la fouille.

Du geste à la trace : le référentiel expérimental

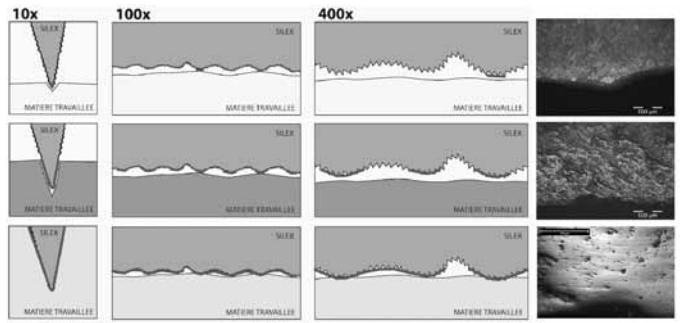
Les traces de références sont obtenues par reproduction systématique d'une multitude de gestes différents sur différentes matières **[a]**. Pour chaque expérimentation, le maximum de paramètres doit être enregistré pour vérifier l'impact de chacun d'entre eux sur les traces laissées sur l'outil en silex : la main utilisée, l'emmanchement,

la cinématique de l'outil, la force appliquée, la nature de la matière travaillée, son état, la durée du travail, etc. La multiplication des expérimentations et la description précise des traces nous autorise à établir des relations de causes à effets.

[a] Moisson de blé avec faucille faite d'éléments de silex emmanchés. © Loïc Torchy

Le silex étant un matériau fragile, des micro-écaillements se forment lors des contacts avec une autre matière. Ils sont visibles à la loupe binoculaire de 10x à 40x et permettent de localiser rapidement la partie active de l'outil. Leur distribution sur chaque face, ainsi que leur orientation peuvent nous donner des informations sur la cinématique de l'outil pendant le travail. La quantité, la morphologie, le nombre de génération d'écaillements nous permettent de connaître la dureté relative de la matière travaillée.

Les frottements entre l'outil et la matière travaillée génèrent des micropolis. Ils sont généralement observables entre 100x et 400x. L'extension sur l'outil et la microtopographie sont indicateurs de la dureté de la matière travaillée **[b]**. En effet, lors du travail d'une matière dure comme de l'os, l'outil de silex ne fait qu'effleurer la surface et par conséquent la zone de contact est moindre, d'où l'aspect marginal du poli.



[b] Microtopographie et aspect des traces en fonction de la dureté de la matière travaillée. De haut en bas : travail de l'os, travail du bois, et coupe de céréales.

À l'inverse, lors de la coupe d'une matière tendre comme des céréales, toutes les parties découvertes de l'outil frottent contre les tiges et donc la quasi-totalité de la surface apparente est polie. Les zones affectées sur la microtopographie de surface sont également révélatrices de la dureté : les micro-creux sont plus ou moins affectés en fonction de la dureté de la matière travaillée. Dans quelques cas, notamment lors du travail du bois ou de l'os, les micro-polis forment des petites bosses étirées dans le sens du mouvement, nous avons donc une information sur la cinématique.

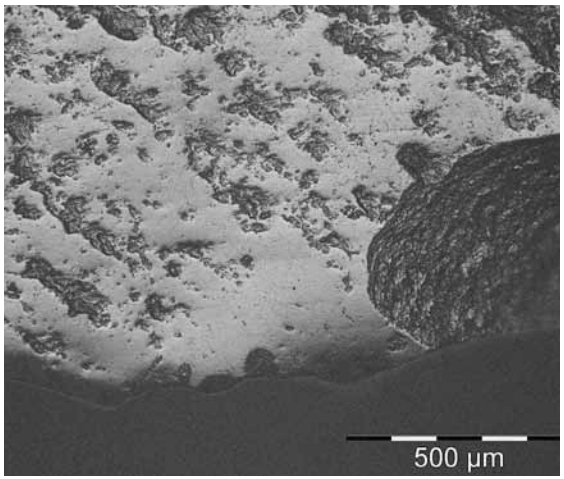
Le silex est constitué à plus de 95 % de cristaux de quartz. Lors du travail d'une matière abrasive, ces cristaux sont progressivement arrachés de leur matrice, formant petit à petit des émoussements. Ainsi, un émoussé intense est révélateur de contacts avec une matière très abrasive, comme une peau sèche ou une matière minérale.

Enfin, lors du travail, des particules de matière sont arrachées et glissent sur l'outil, laissant quelquefois des stries dans le sens du mouvement visibles au microscope. Il s'agit là d'une lecture directe de la cinématique de l'outil pendant son fonctionnement.

De la trace au geste : applications archéologiques

Le premier exemple est une lame en silex provenant du site des Moulins (Saint-Paul-Trois-Châteaux, Drôme). Un des bords est affecté sur toute sa longueur et sur environ deux millimètres de largeur par un poli très compact **[c]**. Il s'agit là d'un premier indice de la dureté : cette lame a travaillé une matière tendre. Un poli aussi

lisse et brillant se retrouve dans le référentiel expérimental sur les outils ayant travaillé des végétaux tendres. Quelques stries fines orientées dans la longueur nous renseignent sur la cinématique de l'outil : un mouvement de coupe longitudinale. Au Néolithique, la coupe de végétaux tendres peut avoir plusieurs finalités. L'hypothèse de la moisson de céréales est celle qui revient le plus souvent en raison de l'importance économique de celle-ci (Gassin, 1996), mais d'autres activités peuvent être envisagées comme la récolte de végétaux en lien avec la construction d'abris (Perlès et Vaughan, 1983), avec la vannerie (Petrequin, 1974 ; Stordeur, 1989), avec l'artisanat du textile (Boquet et Berretrot, 1989), ou avec la confection de litières pour l'élevage (Brochier, 1991).



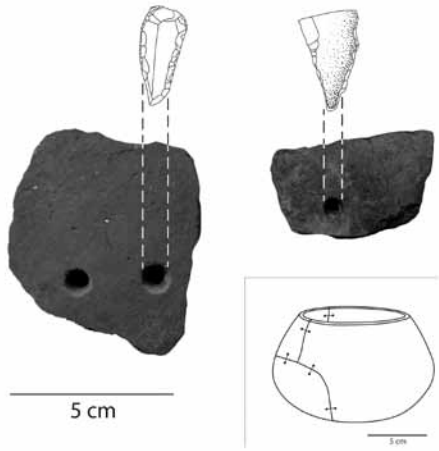
[c] Poli brillant généré par la coupe de végétaux tendres. L'aspect du silex avant utilisation est visible sur la droite de la photo dans le négatif d'un écaillement du tranchant.

Le second exemple est illustré par deux éclats en silex aux extrémités appointies issus du site du Pirou (Valros, Hérault). Ces extrémités sont fortement émoussées, ce qui indique le travail d'une matière très abrasive. Au microscope, il est possible d'observer des stries transversales à l'axe de l'outil, il s'agit donc d'un mouvement de rotation. Il n'y a pas d'écaillement, ainsi la matière travaillée était plutôt tendre. Nous pouvons en déduire que ces outils ont percé une ou plusieurs matières minérales tendres.

L'analyse tracéologique ne nous permet pas d'aller plus loin dans les interprétations et c'est le croisement des données avec les autres études qui va confirmer la fonction de ces outils. Sur le site, deux

catégories de matières minérales ont été percées : les éléments de parure et la céramique. Alors que les éléments de parure en matières minérales tendres (talc, calcaire) ont des trous de diamètre trop petit pour correspondre, il existe une corrélation entre les diamètres des trous présents sur les tessons de céramiques et les diamètres des perçoirs **[d]**.

Il s'agit là d'une pratique qui a perduré jusque dans les années 1950 : la réparation de la vaisselle brisée était assurée par un artisan spécialisé dans le raccommodage de faïences et de porcelaines. Au Néolithique, vu la faible dureté de la poterie, la réparation de céramique était un geste technique à la portée de tous. La réparation correspond donc probablement à une volonté d'éviter une nouvelle production couteûse en énergie et / ou saisonnière en prolongeant la durée de vie des vases (Torchy et Gassin, 2010). Des résidus de colle à base de résine ont été observés dans les trous de réparation et sur le bord des tessons brisés, l'utilisation de cet adhésif permettrait d'étanchéifier le récipient (Regert, 2007).



[d] Réparation de céramique brisée par raccommodage. Les trous sont creusés à l'aide de perçoirs en silex.

Conclusion et perspectives

La recherche et l'analyse des indices tracéologiques sur les productions de silex permet, par analogie avec les traces d'un référentiel expérimental, de reconstituer le mode de fonctionnement des outils et d'avoir des indications sur la nature du matériau travaillé, même si celui-ci n'est pas retrouvé lors de la fouille.

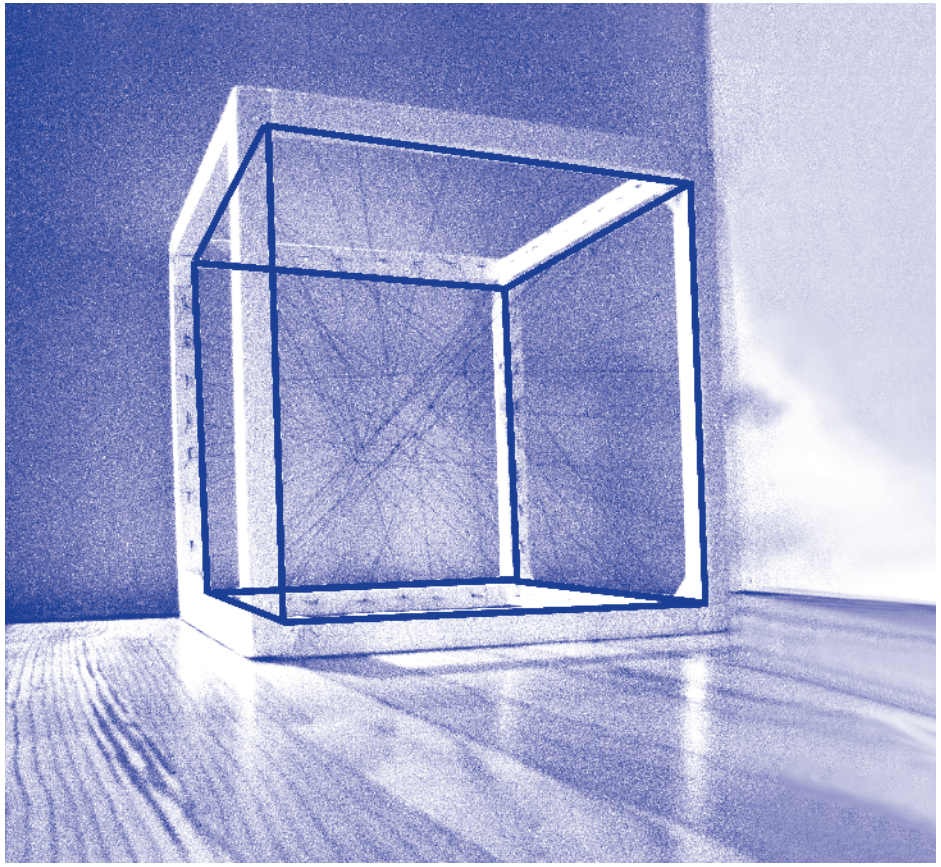
La tracéologie permet aussi de proposer des hypothèses sur la finalité du geste et, quelques fois, croisée avec les données d'autres disciplines, elle contribue à la compréhension des modes de vie des sociétés préhistoriques.

Ces indices permettent par ailleurs d'orienter des hypothèses concernant un contexte particulier : par exemple, la culture du Chasséen méridional (4200 à 3500 ans avant notre ère). Les communautés chasséennes ont eu recours à la chauffe volontaire du silex (Binder, 1984) pour augmenter ses qualités, mais nous ignorons encore leurs motivations (symbolisme ? amélioration à la taille ? amélioration des outils produits ?). Des études tracéologiques récentes ont montré qu'il existait une différence de gestion entre les productions sur silex non chauffé et celles sur silex chauffé (Gassin, 1996 ; Torchy et Gassin, 2011). Alors que les productions chauffées sont plutôt destinées à des activités générant les écaillements importants (travail de l'os, du bois, coupe de végétaux), les productions sur silex chauffé sont souvent utilisées pour couper des matières tendres animales (viande, peau fraîche). Cette corrélation entre chauffe du silex et utilisation des productions pour une activité particulière nous a incité à formuler l'hypothèse suivante, traitée dans le cadre d'une thèse de doctorat (Torchy dans Léa et *al*, sous presse) : est-ce que la chauffe du silex a une incidence sur l'efficacité des tranchants pour la découpe de matières tendres ?

Si la tracéologie relève d'un champ d'investigations fort vaste et nouveau, sa méthodologie, fondée sur l'étude de l'invisible, offre l'extraordinaire possibilité de *rendre visible*, comme d'interroger la manière dont nos lointains ancêtres vivaient.

Constellation du lion

Carolle Priem-Schulz,
étudiante 2e cycle DNSEP / Master 1



Constellation du Lion – chantier de recherche « Sky to Sky » 2011, photographie noir et blanc, 30×40 cm
© Carolle Priem-Schutz

Christophe Bruno
Artiste, son œuvre protéiforme (installations, performances, travaux conceptuels, hacks…) propose une réflexion critique sur les phénomènes de réseau et de globalisation dans les champs du langage et de l'image.

2007
Lauréat du Prix *ARCo new media*, de la foire d'art contemporain de Madrid.

2003
Primé au Prix *Ars Electronica*, Linz.

2003
Diplômé de l'École Centrale de Paris et Docteur en physique théorique de l'Université d'Aix-Marseille II.

Objets Esthétiques non Identifiés

Christophe Bruno

Le réseau et les strates temporelles de visibilité

La vision apparaît comme un phénomène instantané. De la critique de cette illusion est née la révolution scientifique connue sous le nom de « théorie de la relativité ». Pourtant, malgré ce progrès de la raison, il semble qu'il soit difficile, voire impossible, de se départir de cette impression d'instantanéité. Sans doute cette erreur a-t-elle une fonction dans la phénoménologie de la perception. Quoi qu'il en soit, pour ce qui concerne la question de l'invisible, le retard de perception est une composante essentielle : comment différencier ce qui est proprement invisible de ce qui n'est pas encore perçu, voire de ce qui est aperçu mais pas encore reconnu comme effectivement perçu ; voire encore, de ce qui est aperçu et reconnu comme effectivement perçu, mais dénié ou confondu avec un autre signal ? Nous ne réalisons notre erreur que lorsque l'information passe par plusieurs canaux différents, comme dans le cas du décalage entre l'éclair et le tonnerre, ou si notre appareil perceptif se met à dysfonctionner : un aveugle a peut-être une perception plus proche de ce que serait un monde de lenteur, délivré de son immédiateté factice car, pour lui, toute perception des formes prend du temps — ce temps dont il a besoin pour caresser un visage et ainsi le « voir ».

Que se passerait-il si la vitesse de la lumière était plus petite — par exemple, si elle était égale à celle d'un cycliste, soit 30 km/h environ **[1]** —, ou bien si les photons avaient l'allure de ballons de football ? La théorie de la relativité et la mécanique quantique seraient-elles moins énigmatiques ? Nous nous rendrions compte en particulier que la simultanéité et l'ordre de deux événements dépendent de notre propre vitesse **[2]**. Les perceptions visuelles n'auraient plus cette évidence d'immédiateté car nous arriverions plus facilement à comparer les durées que met l'information provenant d'un même événement à parcourir des canaux différents. Dans de telles conditions, la notion d'information aurait peut-être alors émergé plus rapidement dans l'histoire. Celle d'indéterminisme aussi, car si nous vivions à l'échelle des atomes, nos propres cognitions et perceptions seraient conditionnées par des phénomènes de type quantique.

Avec l'avènement du réseau des réseaux, puis du *World Wide Web*, dans les années 1990, la phénoménologie de la perception change-t-elle ? On affirme souvent que le rythme de l'information s'est considérablement accéléré. Il suffit de voir quelle impatience s'empare de certains lorsqu'ils n'ont plus de connexion Internet. Pourtant, il me semble que cette question appelle une réponse plus sophistiquée. Ne peut-on trouver, dans notre monde en réseau, des exemples de décélération, du moins de temporalités lentes, comme celles sur lesquelles l'humanité a vécu jusqu'alors ?

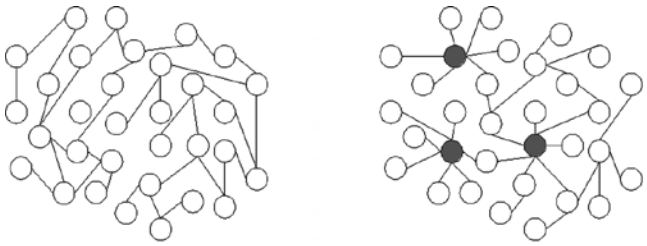
En consultant par exemple l'archive de mes mails sur plusieurs années, je me rends compte qu'il y a de plus en plus de personnes à qui je mets de plus en plus de temps à répondre. Mon temps de réponse semble parfois se ralentir à un point extrême ; il est, de plus, très dépendant de ma localisation effective à l'intérieur de l'espace-temps réticulaire dans lequel j'évolue : dans certains cas, je suis très réactif, ce qui est en accord avec l'idée d'une accélération générale, mais dans d'autres cas, sans doute moins nombreux, l'échelle de temps devient démesurée et, à certains de mes correspondants, je ne répondrai peut-être jamais. Dans la sphère des échanges informationnels, ces situations de saturation, autrefois exceptionnelles, sont aujourd'hui la norme.

L'étude récente de ces profils d'activité en théorie des réseaux montre que les lois de répartition statistiques qui les gouvernent ne dépendent pas du contenu des messages, ni des caractéristiques des interlocuteurs. On trouvera une analyse et un exposé vulgarisé

[1] Comme il en est fait l'hypothèse dans le livre Le nouveau monde de M.Tompkins, publié pour la première fois en 1941. George Gamow, Russell Stannard, 2007, Le nouveau monde de M.Tompkins, éd. Le Pommier, Paris.

[2] Mais avec la condition importante que la cause reste antérieure à l'effet dans tous les référentiels.

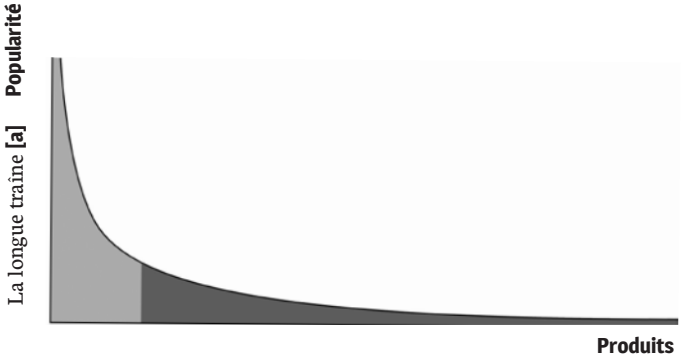
de ces phénomènes de temporalité à l'ère des réseaux dans le dernier essai du physicien Albert-László Barabási, Bursts : The Hidden Pattern Behind Everything We Do **[3]**. Dans son premier ouvrage de vulgarisation, Linked **[4]**, livre essentiel pour comprendre le renouveau de la théorie des réseaux et son importance pour notre civilisation, Barabási explique comment les réseaux complexes (Web, réseaux sociaux, réseaux sémantiques ou économiques …), ont une tendance naturelle à se hiérarchiser de manière subtile et universelle — propriété qui se révèle être l'essence même du Web 2.0 **[5]**. Elle a pour nom « invariance d'échelle » : le réseau est similaire à lui-même quelle que soit l'échelle à laquelle on l'observe, comme un fractal ; à toutes les échelles, de près ou de loin, la structure de hiérarchisation d'un tel réseau reste identique à elle-même. Dans un réseau invariant d'échelle, on décompte un très petit nombre de nœuds très connectés, un nombre plus important de nœuds possédant un peu moins de connections, et ainsi de suite, jusqu'à la périphérie du réseau qui contient un très grand nombre de nœuds très peu connectés.



Sur la gauche, un réseau *distribué* ou *démocratique*, sur la droite, un réseau *invariant d'échelle*, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Scale-free_network_sample.png © Carlos Castillo

[3] Albert-László Barabási, 2011, Bursts : The Hidden Pattern Behind Everything We Do, éd. Plume Books, New York. **[4]** Albert-László Barabási, 2003, Linked : How Everything Is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science, and Everyday Life, éd. Plume Books, New York. **[5]** Dans le Web 2.0, chaque consommateur devient également producteur de l'information qui circule sur le réseau.

Dans Bursts, Barabási s'intéresse aux modes de temporalité des réseaux et à la prévisibilité des comportements humains, dans la mesure où ils font partie de la société d'*hyper*-surveillance dans laquelle nous sommes entrés. Il étudie par exemple l'étude du déplacement sur Terre des êtres humains géolocalisés par leur téléphone mobile ou, plus simplement, le rythme d'envoi des e-mails dont je parlais précédemment. Dans les rythmes d'envoi des e-mails au cours du temps, on trouve statistiquement de nombreuses périodes où les envois se font de manière rapide, concentrée et saccadée (en *bursts*, *i.e.* en « saccades »), des moments moins nombreux pendant lesquels nous sommes moins réactifs, des moments encore moins nombreux témoignant d'une activité encore plus faible, etc.



[a] La distribution des connexions sur un réseau « invariant d'échelle » suit la fameuse « longue traîne », concept popularisé en 2004 au moment de l'émergence du Web 2.0. Elle décrit un marché rendu accessible par les possibilités d'Internet : des produits qui font l'objet d'une demande peu élevée ou qui ont un volume de vente faible (dans la zone de droite, en gris foncé), peuvent constituer collectivement, en tant que somme de « marchés de niche », une part de marché au moins égale à celle des best-sellers (dans la zone de gauche, en en gris clair). Un exemple de rentabilisation de la longue traîne est le modèle économique d'Amazon.com, où la demande totale pour les articles faiblement demandés dépasse la demande totale des articles très demandés, best-sellers et autres blockbusters. Cette loi empirique de la longue traîne fut découverte pour la première fois par l'économiste néo-classique Wilfredo Pareto à la fin du XIXe siècle ; elle est appelée aussi « distribution de Pareto » ou « loi des 80 – 20 ». Dans Bursts, Barabási montre que le rythme de nombreux comportements humains suit cette loi statistique caractéristique de l'« invariance d'échelle ».

Chacun aurait l'impression d'agir de manière imprévisible, d'avoir son mode d'action qui lui est propre or, dans la plus grande diversité apparente, on observe, selon Barabási, des comportements plutôt prévisibles et compatibles avec le fait que le réseau serait ainsi constitué d'une multitude de strates de temporalités, hiérarchisées ainsi que le prédit la loi d'invariance d'échelle. Ces considérations permettent d'envisager la persistance de temps longs et de ralentissements au sein d'un réseau social — espace où l'accélération des processus semble en première approche dominer la phénoménologie des échanges.

Visibilité de la visibilité de la visibilité — le cas de Fascinum

L'histoire de l'art est en partie bâtie sur notre phénoménologie de la perception. Il suffit, pour s'en convaincre, d'imaginer par exemple ce que serait une histoire de la peinture pour les aveugles **[6]**. Un renouveau de la phénoménologie de la perception à l'ère du *World Wide Web* ne devrait-il donc pas impliquer de repenser, une fois de plus, la question de l'histoire de l'art, dans le cadre du chiasme entre « histoire de la perception » et « perception de l'histoire » ?

La quatrième et dernière section de cet article sera consacrée à une introduction au projet ArtWar(e), qui propose une approche non standard de l'histoire de l'art et des concepts, à l'ère du réseau. La section présente et la suivante servent de transition, et prennent appui sur une œuvre Web que j'ai réalisée en 2001, Fascinum **[7]**, intimement liée à la question de la temporalité dans le champ scopique.

Fascinum est un programme informatique qui détourne Yahoo. Chaque portail national de Yahoo archive, comptabilise et classe les actualités les plus consultées dans les médias du pays en question. Fascinum récupère ces images d'actualité les plus vues (classées de 1 à 10), et les met ensemble dans une page Web, sous la forme d'une grille d'images, classées par pays (les colonnes) et par degré

[6] Dans le domaine du net.art, voir par exemple Vuk Ćosić, 1999, ASCII art history for the blind. Consultable à l'adresse www.ljudmila.org/~vuk/ascii/blind **[7]** Christophe Bruno, 2001, Fascinum. Consultable à l'adresse www.unbehagen.com/fascinum.

d'intérêt décroissant (les lignes). Comme l'indique la description de l'œuvre, Fascinum montre « une vision panoptique en temps réel des sujets de fascination de l'humanité ».

Christophe Bruno, Fascinum, installation, 2001 www.unbehagen.com/fascinum © Christophe Bruno

Ce travail interroge la phénoménologie du visible et sa temporalité sur trois strates différentes.

La première strate concerne la *visibilité des faits*, c'est-à-dire le champ du regard, dans sa globalité. Constituée par les flux d'actualités qui parcourent la planète, cette strate est branchée sur l'appareil perceptif global, soit l'ensemble des caméras et appareils de captation qui enregistrent les événements se produisant dans le monde.

Dans l'espace médiatique, blogosphère incluse, le temps de vie d'une actualité est extrêmement court, de l'ordre de quelques heures, et la valeur de l'actualité est extrêmement volatile **[8]**. Si l'événement est important, couvert par de nombreux canaux de diffusion, il pourra éventuellement subsister quelques jours ou plus. Cette strate temporelle est ainsi le lieu d'une accélération

[8] Tom Glocer, PDG du groupe Thomson Reuters, affirme en 2009 que l'information atteint sa valeur la plus élevée dans les 3 premières millisecondes. Cf. http://buzzmachine.com/2009/11/23/the-half-life-of-news/

considérable des processus de diffusion (par comparaison avec l'espace médiatique tel qu'il se présentait avant l'émergence du Web).

Ces flux d'actualités sont ensuite archivés et comptabilisés, en particulier grâce à des dispositifs d'archivage comme celui de Yahoo, ou de surveillance de cet archivage, comme Fascinum. Un tel dispositif est aveugle aux faits eux-mêmes, mais observe les regards sur les faits. De manière récursive, le regard se regarde. Cette deuxième strate est celle de la *visibilité de la visibilité des faits*, strate sur laquelle « vit » mon installation.

L'échelle de temps caractéristique y est naturellement plus grande que pour la première strate. Imaginez le haut d'une vague informationnelle : chaque actualité est une molécule informationnelle qui reste en haut de la vague pour un temps très court, alors que le sommet de cette vague semble avoir une durée de vie bien supérieure.

Mais lorsque la vague s'épuise, son énergie se transfère vers d'autres potentialités. La visibilité du dispositif de surveillance de l'archivage, en tant qu'il prend une existence désormais identifiée dans le monde médiatique, est elle-même soumise à des variations temporelles. C'est la troisième strate, celle de la visibilité à la puissance trois, si l'on peut dire : *visibilité de la visibilité de la visibilité des faits*. Sa temporalité propre est liée à la vie et à la mort des concepts dont Fascinum est une incarnation — de même qu'une vague de l'océan peut mourir puis revivre sous la forme d'une vague nouvelle.

Temporalité de la troisième strate

Pour comprendre la temporalité de cette troisième strate, il nous faut essayer de suivre à la trace les flux de concepts, leur émergence et leur obsolescence, comme leurs échanges à travers les frontières de l'espace réticulaire de la connaissance humaine. C'est l'exercice auquel je me suis livré en essayant de saisir comment, au cours des années, le concept associé à Fascinum a migré de communauté en communauté : alors qu'en 2001, Fascinum s'avère difficilement exposable et invendable, dans la mesure où sa pérennité en tant qu'installation n'est pas assurée, en 2004, un designer réalise un

projet très similaire pour le compte de la société Benetton et, assez ironiquement, le projet est vendu en 2005 à… Yahoo. Ce type de récupération fait partie d'un phénomène plus général : au moment de l'émergence du Web 2.0, le monde des entreprises privées se ré-empare des stratégies de parasitage et d'infiltration mises en œuvres par les artistes activistes dans la mouvance desquels je gravitais, pour les récupérer à des fins marchandes (on parle alors de *guerilla marketing*). Mon détournement initial était ainsi « re-détourné » trois ans plus tard. En 2007, Fascinum, que j'avais transformée entre-temps en installation murale pérenne, a finalement obtenu le New Media Prize à ARCo, la Foire d'art contemporain de Madrid puis, dès 2010, est entrée dans plusieurs collections privées.

Ce trajet, le long duquel la notion de paternité se révèle très volatile, qui part du monde du capitalisme de réseau, pour se rapprocher de la frontière du *mainstream* de l'art contemporain, en passant successivement par l'art activiste sur le réseau, le monde du design et celui du marketing, dessine ainsi une boucle étrange qui replonge dans le monde du capitalisme de réseau au moment de la vente du projet à Yahoo par Benetton. Il fait également une bifurcation dans la sphère du politique : toujours en 2007, les élections présidentielles en France sont marquées par l'irruption des principes du Web 2.0 dans le champ politique. En particulier, le site Web de Ségolène Royal **[9]** présente sur sa page d'accueil une grille d'images. Il s'agit d'un panorama de photos qui circulent dans l'espace médiatique, et qui sont en lien avec la candidate. Étrangement, mais peut-être n'est-ce qu'un hasard, la photo de l'affiche de campagne de Ségolène Royal a été prise par Oliviero Toscani, le photographe auteur de célèbres clichés pour la société Benetton.

Le concept commun à la série des dispositifs — appelons-le, pour fixer les idées, « panopticisme digital » — met au moins une décennie à parcourir les différentes communautés évoquées et semble passer par un pic de visibilité, en 2007, au moment

[9] www.desirsdavenir.org NB : cette page n'est aujourd'hui plus visible sur le site. On trouve un archivage de ces visuels sur www.flickr.com/photos/segolene/214148629/

des élections présidentielles en France. Il n'est lui-même qu'un représentant d'un concept plus abstrait qui parcourt l'histoire sur des échelles de temps encore plus vastes. Malheureusement, ici, il s'avère plus difficile de poursuivre mon argumentation dans la mesure où elle est supposée se baser sur notre entrée explicite dans la société du réseau. En réalité, je présume que cette argumentation est toujours valide, hors du contexte du Web, mais cela nous entraînerait dans une discussion qui dépasse le cadre de cet article.

Copie d'écran d'une partie du site Web de Ségolène Royal au moment des élections présidentielles de 2007. © desirsdavenir.org

En résumé, si certains processus de communication et d'échanges ont semblé s'accélérer depuis l'émergence du réseau, d'autres doivent être vus comme possédant des temporalités plus lentes ou subissant des décélérations. La situation est rendue complexe par le fait que ces phénomènes ont lieu en parallèle.

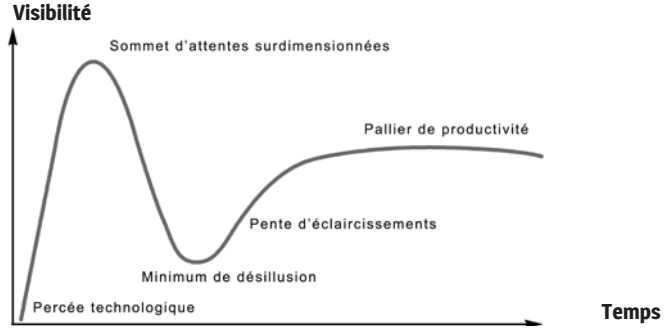
De plus — et c'est un point important, bien qu'hypothétique —, selon la loi d'invariance d'échelle évoquée plus haut, rien n'interdit l'existence de cycles encore plus lents, peut-être invisibles aux historiens eux-mêmes. Si l'on suit les conclusions de Bursts, l'existence de tels phénomènes de lenteur extrême serait une nécessité dans la mesure où nous pourrions appliquer le paradigme du réseau à de telles échelles de temps.

Rétro-ingénierie de l'invisible

Nous envisageons désormais l'univers sémiotique comme un écosystème réticulaire composé de multiples strates temporelles de visibilité, à l'image d'un matériau translucide et hétérogène diffractant la lumière. Dans certaines zones, l'information se propage très rapidement, presque instantanément, et dans d'autres, nous sommes victimes d'aberrations perceptives et de mirages informationnels, dans d'autres encore, le temps semble s'être arrêté. Ces zones s'enchevêtrent de manière complexe, entre visibilité et invisibilité, pour former le paysage médiatique contemporain.

Ces phénomènes de ralentissement des processus informationnels et de déperdition de visibilité ont été évoqués maintes fois dans divers champs de la connaissance. Sur le réseau, ces phénomènes deviennent plus repérables, explicites et souvent quantifiables. Ainsi, si Walter Benjamin parle en 1936 du « déclin de l'aura » à l'époque de la reproductibilité technique **[10]**, on pourrait dire que le concept de « déclin de l'aura » a aujourd'hui perdu de son aura. Dans le champ du marketing contemporain, c'est le « cycle de *hype* » qui décrit ces phénomènes d'alternance entre *hype* et désillusion, entre émergence et obsolescence. Les cycles de *hype* ont été introduits dans les années 1995 par la société de *consulting* américaine Gartner, qui remarque que les produits de nouvelles technologies suivent toujours une même courbe d'émergence et d'obsolescence **[11]**. Cette courbe présente deux temps : au premier temps, un *buzz* naît autour du produit émergent, mais, étrangement, après un pic de visibilité, l'idée sombre dans l'oubli. Or, selon Gartner, ce n'est que la première phase du cycle de *hype*, prélude à l'implémentation économique qui est sur le point de se produire. Dans cette première phase de *hype* très concurrentielle, le produit est testé, mis à l'épreuve et, de tous les concurrents, il n'en restera qu'un petit nombre qui va réussir à le porter sur le marché dans sa forme éprouvée.

[10] Walter Benjamin, 2008, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, éd. Gallimard, Paris.
[11] Jackie Fenn & Marc Raskino, 2008, Mastering the hype cycle, Gartner, Inc, éd. Harvard Business Press, Boston.



Le cycle de *hype* selon la société Gartner.

Imaginons maintenant que l'on généralise cette approche au monde de l'art, des formes et des concepts. Après tout, la notion de *hype* n'est elle pas devenue essentielle dans le monde de l'art, depuis Warhol au moins, mais peut-être même depuis les débuts de la modernité en art et la question du « nouveau » chez Baudelaire ? Par ailleurs, la montée utopique, l'éclatement de la bulle fantasmatique, puis la chute dystopique — « tunnel de la désillusion » —, sont des phénomènes que les artistes vivent très concrètement. Quant à l'articulation de la phase immatérielle et spéculative avec la phase matérielle de l'implémentation économique, elle constitue en soi une des problématiques importantes de l'art contemporain, en particulier à l'ère des nouveaux médias. Enfin, ces cycles mettent en jeu les questions d'import-export entre communautés : une fois le concept mis à l'épreuve dans une communauté, c'est en général d'autres acteurs qui vont en tirer les bénéfices, comme dans l'exemple de Fascinum.

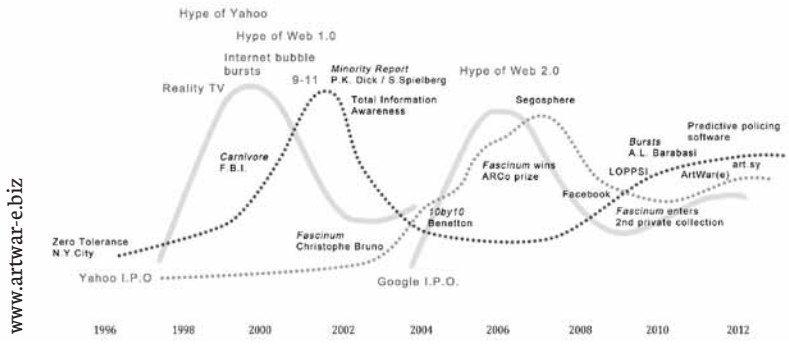
L'idée de départ du projet ArtWar(e) **[12]**, collaboration avec le philosophe Samuel Tronçon initiée en 2010, est d'importer brutalement la notion de cycle de *hype* depuis le champ du marketing et des nouvelles technologies vers le champ de l'art et des concepts. Le site est présenté comme une agence

[12] Disponible à l'adresse www.artwar-e.biz **[13]** Le projet s'apparente à la « lecture de loin » proposée par le critique littéraire Franco Moretti, c'est-à-dire la reconnaissance de formes qui se dessinent sur des temps longs de l'histoire. Franco Moretti, 2008, Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature, éd. Les Prairies ordinaires, Paris.

de « gestion des risques artistiques » et de « curating assisté par ordinateur », mais c'est avant tout un projet de recherche sur l'évolution des formes et des concepts dans le contexte des réseaux sociaux **[13]**.

Alors que les conditions qui président à l'émergence d'un concept et la localisation de sa source originelle restent mystérieuses et très certainement imprévisibles, le processus qui voit le concept se propager et se négocier au travers des frontières du corps social semble, au contraire, plutôt cyclique et reproductible. Ce sont ces cycles d'import-export, constitutifs de la dynamique du capitalisme cognitif, qu'ArtWar(e) a l'ambition de déconstruire dans le cadre d'une rétro-ingénierie des formes **[14]**.

Comme on l'a vu dans les sections précédentes, les concepts transitent de communauté en communauté, suivant des temporalités diverses. Mais ils ne sont pas nécessairement identifiés en tant que tels : les formats qui parviennent jusqu'à nous ne sont, très certainement, qu'une infime partie d'un monde diffus dans lequel la plupart des phénomènes est en général indétectable. Outre le fait que les signaux associés puissent être trop faibles pour être détectés, ils peuvent rester inaperçus car ils se produisent selon des temporalités très lentes ; ils peuvent également être masqués, refoulés ou déniés dans les stratégies d'import-export.



Un exemple de cycle de *hype* sur ArtWar(e) : le cycle de *hype* du « panopticisme digital », 2012, www.artwar-e.biz

[14] En particulier grâce à une application informatique qui analyse le contenu sémantique des discussions dans les communautés sur le réseau social Facebook.

Dans l'océan des formes esthétiques qu'ArtWar(e) cherche à observer, tout relief est un signifiant flottant ; il restera ainsi jusqu'à son entrée éventuelle dans l'univers de la valeur. Au moment de son importation dans le *mainstream*, soit lors de la deuxième phase de la courbe de *hype*, le marché, la critique ou l'histoire auront validé le concept, et feront de la vaguelette signifiante une forme historiquement identifiée et valorisable.

Mais en dehors de l'îlot étroit du « spectaculaire concentré », l'océan « diffus » **[15]** de ces *objets esthétiques non identifiés* constitue la masse cachée de l'univers conceptuel. Les physiciens appellent *matière sombre*, cette catégorie de matière hypothétique, encore non détectée, mais qui pourrait représenter 90 % de la densité totale de l'Univers observable.

[15] Le terme « diffus » reprend ici la terminologie debordienne du « spectaculaire diffus », par opposition au « spectaculaire concentré ». Voir notamment Guy-Ernest Debord, 1988, Commentaires sur la société du spectacle, éd. Gérard Lebovici, Paris.

« Processus » / Ongle [1]

Séverine Lepan-Vaurs
étudiante 2e cycle DNSEP / Master 1

« Il vous reste la récitation de ce qui tremble alentour. Le temps est un paysage et un autre à mesure que vous marchez. »
Edouard Glissant

« La réforme viserait à inculquer un sens profond de l'esthétique conçue non comme un luxe, mais comme un domaine essentiel à la réalisation poétique de la vie de chacun, un peu comme retisser pour chacun un processus de narration. »
Edgar Morin

Étymologiquement, la notion de « processus » vient du latin *procedere* qui signifie s'avancer, et désigne le progrès, la progression.

En cours, en développement, en marche, en évolution, en mouvement, en progrès.

Nom masculin, il renvoie à une suite d'opérations ou d'événements, à un ensemble d'activités corrélées ou interactives qui transforment des éléments d'entrée en éléments de sortie.

Un processus est aussi un relief osseux : cavité, éminence, sillon, tubérosité, tubercule important-il peut être palpable.

[1] Ce travail a été réalisé dans le cadre du Laboratoire sémantique, un atelier proposé par Chrystelle Desbordes aux étudiants de 4e et de 2e années de l'ÉSA Pyrénées – site de Tarbes. Parmi une liste non exhaustive de « notions », les étudiants sont invités à « vivre » avec la notion de leur choix pendant environ un mois. À l'issue de cette cohabitation, chacun restitue en cours le fruit de cette expérience en présentant la dite notion à la fois sous forme de textes et d'images. Ici, Séverine Lepan-Vaurs, étudiante en 4e année, présente les traces écrites et visuelles de cet exercice qui, en cours, avait pris une forme performative – forme qui mettait en abyme la notion qu'elle avait choisi : « processus ».

« On sait que les choses et les personnes sont toujours forcées de se cacher, déterminées à se cacher quand elles commencent. Comment en serait-il autrement ? Elles surgissent dans un ensemble qui ne comportait pas encore, et doivent mettre en avant les caractères communs qu'elles conservent avec l'ensemble pour ne pas être rejetées. L'essence d'une chose n'apparaît jamais au début, mais au milieu, dans le courant de son développement, quand ses forces se sont affermies. »
Gille Deleuze

En vivant avec « ma » notion pendant un mois, j'ai écrit chaque jour un mot en lien avec elle ; je me suis rapidement rendue compte que la plupart de ces mots entrait plus facilement en correspondance lorsqu'ils étaient mis au pluriel :

Les rythmes, les séquences, les relations, les mouvements, le sens, les forces, les dynamiques, le temps, les liens, les données, les successions, les jeux, les ruptures, une marche, les protocoles, les phénomènes, l'oubli, les écarts, les entres, les migrations, l'événement, les analogies, le recouvrement, les cohérences, la cendre, les discontinuités, la vie, les cycles, l'anachronisme, les traces, les chréodes, les corps, le visible, les champs d'investigation, le vieillissement, l'émergence, les dialectiques, les tentatives, les montages, les problématiques, la réflexivité, la recherche, les trames, les blocages, les notions, les conditionnements, l'attente, les seuils, les transformations, les ressources, les objectifs, les métamorphoses, l'expérience — l'expérience, les directions, les relations, les jaillissements, les passages, les présences, le langage, les disparitions.

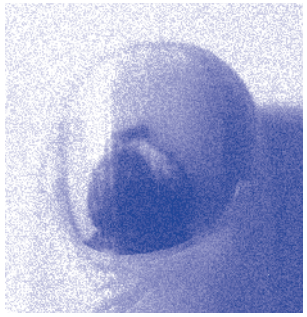
Le mouvement visible de la tache noire

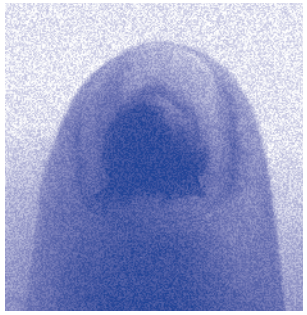
« Pincer » comme penser le réel, faire apparaître une image par accident vers un processus organique qui marque le passage du temps, un dessin, un petit film, une tâche qui fait sens qui avance vers une limite. Un court-métrage organique et très singulier se projette au plus près de moi, dans l'alternance des jours et des nuits, pendant que je travaille sur ma notion de processus, à moins que ce ne soit elle qui me travaille, au noir, dans l'inversion de mes sténopés.

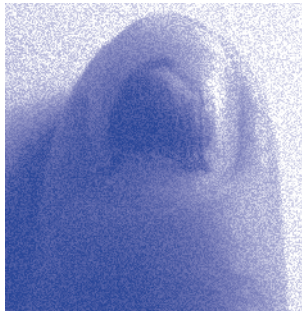
À la fin du mois d'octobre, je me coince le bout du doigt, exactement le même qu'en avril, l'index de la main droite. Celui de la création du monde de Michel-Ange du plafond de la Sixtine. Alors s'impose sur l'ongle une tache de sang très noire. Objet miniature de lecture du monde, figure métonymique, je commence à observer les dessins de cette forme qui évolue chaque jour par étapes, à peine perceptibles. Le mouvement opère depuis la peau jusqu'à l'extrémité de l'ongle et sa disparition. Tout le temps que dure la lente migration de cette tache vers l'extrémité de mon corps, je trouve des analogies des corrélations, et des interactions avec d'autres processus et géographies plus vastes qui m'habitent. Comètes, ombre, astres, colline, oiseaux, nuages, combe, nuits, lucioles, rocher de schiste, mercure, flamme, embryon, cétacé, île, rivage et quelques images de nuit de Brassaï.

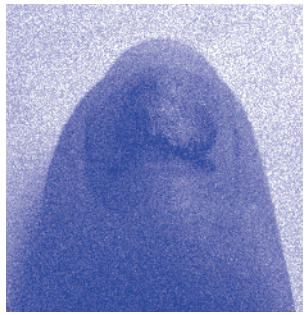
Le 6 décembre, la tache est totalement apparente et recouvre l'ensemble de l'ongle, il n'y a plus rien sous la peau cachée, elle se livre entièrement au regard sous le doigt qu'il montre. Elle a maintenant une forme très singulière ; pointée vers l'extérieur elle ressemble à un dôme d'église russe, et pointée vers moi on dirait un vase, une sorte d'amphore ou un bulbe. Le processus continue, je fais une photo de temps en temps. Aux environs du 20 décembre, l'ongle commence à se dédoubler et la tache perd de son éclat. Au début de l'année 2012, son dernier quartier disparaît totalement du bout de l'ongle que l'on nomme également le « bord libre ».

Ongle









Ongle, 2011 - 2012, série de quatre photoghraphies noir et blanc © Séverine Lepan-Vaurs

Sur ma table,

Soutenance / performance, juin 2012

Cindy Coutant-Garzoni
diplômée 2e cycle DNSEP / Master 2

Cindy Coutant-Garzoni

sur ma table

maintenance-performance

Mon mémoire s'appelle *sur ma table*. Si soutenir c'est « empêcher de laisser tomber en maintenant stable », alors par ces fiches, je vais tenter de maintenir stable, pendant la durée de leur lecture, ce qu'il y a *sur ma table*.

Ma table est une invention. Je l'ai créée parce que j'en avais besoin pour expliquer quelque chose. Elle n'existe que par son usage.
Aujourd'hui, je peux par exemple dire que j'actualise *ma table* par la lecture de ces fiches posées sur cette autre table.

Cette table adhère au bois/plastique/métal*, elle ne peut pas y couper.
Ma table adhère à ma vie, mon travail ne peut pas y couper.

*choisir le matériau en fonction de la table utilisée lors de la lecture

Je dis que *ma table* est réelle.

Je peux facilement parler de comment je fais les choses et pas du tout du résultat, en tout cas avant que celui-ci n'existe.
Je veux dire par là que je ne présume de rien quant à ce qui advient. D'ailleurs il peut ne rien se passer, en fait ma seule certitude est ce que je mets en œuvre, et l'intime conviction qu'à la fin *il peut se passer quelque chose*.

Je répète, *il peut se passer quelque chose*. Mon travail consiste à réunir *sur ma table* les conditions de cette avenance.

Mais alors que ce qui en résulte me tombe dessus, comme hors de moi, mon travail ne m'appartient déjà plus.

Réunir les conditions, c'est être attentive. Être attentive, dans mon quotidien, à ce que je vois, à ce que j'entends, à ce que je touche, à ce que je sens.

Sur ma table s'imprime alors tout ce que je comprends. J'entends ici comprendre comme prendre avec soi.

Ces éléments en eux-mêmes ne valent rien.

Je pense au photographe de *Blow-Up* qui essaie de voir l'auteur du meurtre dont il a été témoin en agrandissant sa photo, et n'y trouve que le grain de celle-ci.
Moralité : *plus on se rapproche de l'image, moins on y voit.*

Je répète : ces éléments en eux-mêmes ne valent rien. Ils sont aussi utiles en eux-mêmes qu'une corde sans rien à y attacher.

Ce qui est écrit sur ces fiches, ce que je lis en ce moment-même est du déjà dit, du déjà lu, personne n'est propriétaire de rien et je suis propriétaire de tout.

Il s'agit de faire fuir ce qui résonne *sur ma table*. D'orchestrer, de faire réfléchir en réfléchissant, de faire résonner ce qui raisonne.

Si je savais exactement ce que je fais, je n'aurais aucune raison de le faire.

« Comme il m'est difficile de voir ce que j'ai sous les yeux ! », dit Wittgenstein.

Sur ma table, tout est d'importance égale. Ma parole et mes images, la parole et les images des autres, petites, grandes, tout peut y passer. Je prends autant de plaisir à manger une banane qu'un bœuf bourguignon. Tout peut y passer, sans ordre et sans hiérarchie, tant que ça m'impressionne.

Ce qui m'intéresse, c'est agencer. Un peu, beaucoup, en poussant légèrement ou en coupant violemment.

Mon travail consiste à ne surtout pas colmater la fuite.

Si je travaille c'est pour me poser la question : « Qu'est-ce que c'est ? »

Si je travaille, c'est pour me poser la question : « Qu'est-ce que je peux faire avec ça ? »

Mais l'important est ceci :
Il se peut que je fuie, mais tout au long de ma fuite je cherche une arme.

Vous parlez de quoi à la fin ?
Je parle.

L'important n'est pas le sujet. C'est un travail d'écriture qui parle de lui-même.
L'important est celui qui parle. Pourquoi il parle, comment, quelle est son histoire, qui il est, dans quelle situation.
L'important est que les mots ne sont pas importants. Que nous utilisons tous les mêmes pour parler, écrire, penser.
Mais les usages et les constructions diffèrent, et, inévitablement, les images qui en résultent.

C.C.G. 2012.

Nathalie Moureau

Docteure en économie, est spécialiste du marché de l'art. Elle est Maître de Conférences à l'Université de Montpellier III.

Chercheur au LAMETA (Université de Montpellier I), elle participe régulièrement à des conférences et à des colloques internationaux.

Publications

2006

Elle a notamment publié, avec Dominique Sagot-Duvauroux, Le marché de l'art contemporain, éd. La Découverte, Paris.

Le marché de l'art : entre visible et invisible

Nathalie Moureau

10 441 500 euros, tel est le montant record auquel la sculpture en céramique de Jeff Koons, Pink Panther, une œuvre de 1988, a été adjugée en mai 2011 chez Sotheby's New York. 605 000 dollars, un montant comparativement plus modeste, quoique également record pour l'artiste, pour une tonne de graines de tournesol en porcelaine d'Ai Weiwei en mai 2012 chez Sotheby's New York, l'installation, d'une centaine de millions de graines (150 tonnes), avait été dévoilée au public dans le *Turbine Hall* de la Tate Modern au cours de l'année précédente.

Enchères millionnaires, médiatisation des ventes, fièvre des acheteurs, telle est la partie visible du marché de l'art. Les records, aussi spectaculaires qu'ils soient, ne constituent que la partie émergée de l'iceberg et ne sauraient être atteints si, au préalable, un travail plus souterrain de légitimation des œuvres n'avait été accompli. Car l'œuvre d'art contemporaine n'est pas toujours immédiatement reconnue par le marché. La question de la révélation de sa qualité artistique doit être résolue. Tandis que sous l'Académie de nombreux traités esthétiques guidaient les amateurs dans leur activité d'appréciation (*e.g.* hiérarchie des genres, règles de dessin, etc.), désormais nombre d'amateurs se trouvent démunis pour évaluer l'originalité de la démarche de l'artiste.

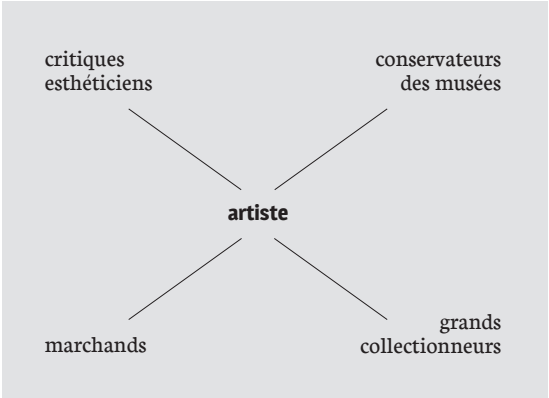
Depuis la fin du XIXe siècle, c'est en effet l'originalité **[1]** de la démarche et non plus le respect de normes préétablies qui sert de référence pour juger de l'intérêt d'un travail artistique. Et l'on est passé d'un « marché d'œuvres » à un « marché de noms d'artistes ». Si sous l'Académie, la qualité artistique d'une œuvre pouvait être évaluée sans que soit nécessairement fait référence à son auteur (il suffisait de comparer les caractéristiques de l'œuvre aux préconisations des traités esthétiques), on ne peut aujourd'hui juger de l'intérêt artistique d'une œuvre indépendamment de la connaissance de l'ensemble de la démarche d'un artiste. La valeur artistique d'une céramique Puppy, signée Jeff Koons, ne dépend pas de ses qualités formelles mais de son inscription dans la démarche artistique kitsch de l'artiste. De même, comment apprécier le travail du Coréen Meekyoung Shin sans ne rien connaître de sa démarche ? Cet artiste produit des vases traditionnels chinois à partir de savon et opère ainsi un triple déplacement de l'œuvre dans l'espace, le temps et la production, tout en questionnant la notion d'authenticité et de pérennité. Le poids de la démarche sur le marché est tel qu'importe peu de savoir, au final, qui a réalisé en propre l'œuvre. En témoignent les productions de Jeff Koons et d'Ai Weiwei : le premier emploie une bonne centaine d'assistants dans son atelier de Chelsea, et plus de 1600 personnes de la ville de Jingdezhen ont été impliquées dans la production des graines de tournesol pour l'installation d'Ai Wewei.

La reconnaissance de l'originalité d'un travail artistique ne relève pas d'un acte de magie, et ce n'est pas par hasard que le nom d'un artiste entre dans l'histoire de l'art en train de se faire. Les actions d'un nombre réduit de personnalités du monde de l'art sont cruciales dans cette inscription. Ces quelques individus, qualifiés habituellement d'instances de légitimation **[2]** (conservateurs, critiques, marchands, et grands collectionneurs) ont, en effet, la capacité de créer « de petits événements historiques » qui contribuent à faire entrer le nom de l'artiste dans l'histoire. Ces petits événements consistent en la rédaction de catalogues, en l'entrée d'œuvres dans des musées, fondations ou autres institutions, en l'organisation et la circulation d'expositions, en la publication d'articles, en la sélection d'artistes en vue de leur participation à de grandes manifestations internationales (*e.g.* Biennales). Tous ces éléments constituent autant de *signaux* qui accréditent la valeur artistique du travail des artistes,

[1] Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux, 2010, Le marché de l'art contemporain, éd. La Découverte, Paris.

[2] Raymonde Moulin, 2009, L'artiste, l'institution et le marché, éd. Flammarion, Paris.

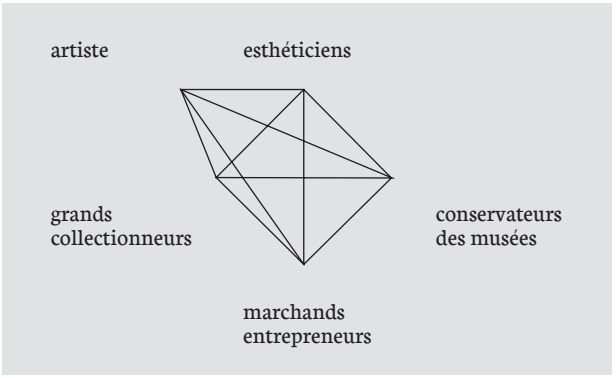
et qui servent de repères de qualité objectivés aux acheteurs sur le marché. On le sait, le rôle du grand collectionneur Charles Saatchi a été conséquent pour la carrière de l'artiste céramiste Grayson Perry, ainsi que son obtention du Turner Prize (2003).



« Réseau étoile » Source N. Moureau, Analyse économique de la valeur des biens d'art, éd. Paris Economica, Paris, 2000, p. 246.

Les instances de légitimation et leur réseau

Bien évidemment, un seul petit événement historique ne suffit pas à accréditer le travail d'un artiste ; ainsi l'achat d'une œuvre par un Frac ne fournit qu'une légitimité naissante. Il importe qu'un nombre suffisamment conséquent de petits événements se produise pour que le nom de l'artiste s'inscrive dans l'histoire. Mais le processus peut être généré rapidement. En effet, les liens qui unissent les membres du réseau constitué des instances de légitimation sont denses et les signaux émis par les uns peuvent être rapidement consolidés par les actions des autres.



« Réseau fermé » Source N. Moureau, Analyse économique de la valeur des biens d'art, éd. Paris Economica, Paris, 2000, p. 271.

À cet égard, les foires, biennales, vernissages et grands événements internationaux du monde de l'art contemporain sont autant de rencontres au cours desquelles les instances de légitimation peuvent échanger sur les artistes, s'informer, voire s'influencer, contribuant au final à mettre le projecteur sur quelques noms.

Sur le marché, les prix obtenus par un artiste ne correspondent pas nécessairement à cette valeur artistique, sans quoi les artistes dotés de la plus grande valeur artistique (*i.e.* capitalisant le plus grand nombre de « petits signaux historiques ») seraient également ceux dont les prix sur le marché seraient les plus élevés. L'observation des prix obtenus aux enchères montre que ce n'est pas nécessairement le cas. Les œuvres de Damien Hirst sont parmi les plus chères du marché, ce n'est pas pour autant qu'il est l'artiste vivant dont la valeur artistique est la plus reconnue selon le classement du Kunst Kompass **[3]**.

Extrait du Kunst Kompass Classement des cinq premiers artistes, 2011 Source : Kunstkompass, 2011, Extraits, Manager Magasin.

RANGO	NOMBRE	CATEGORIA	PAIS
1	Gerhard Richter	Pintura	Alemania
2	Bruce Nauman	Video Arte	USA
3	Georg Baselitz	Pintura	Alemania
4	Cindy Sherman	Fotografía	USA
5	Anselm Kiefer	Pintura	Alemania

Ainsi, les instances de légitimation n'ont pas la maîtrise de la fixation des prix. Ceux-ci dépendent plus largement de la demande de l'ensemble des acheteurs qui est modelée par plusieurs facteurs. En premier lieu, le collectionneur s'appuie sur son goût qui, lui-même, est conditionné par son expérience antérieure. Par exemple, une personne n'ayant pas eu, par le passé, de contact avec la création

[3] Le Kunst Kompass propose chaque année le classement des 100 artistes les plus représentés dans les musées, biennales et ayant obtenus le plus de critiques dans des revues spécialisées. Ce classement propose une mesure approximative (seuls les « petits événements historiques les plus importants » sont retenus) de la valeur artistique telle que nous l'avons définie.

contemporaine, sera plus encline à se tourner vers des œuvres traditionnelles, faute de repères suffisants pour appréhender la nouveauté. Les travaux de recherche, tant sociologiques qu'économiques, soulignent le rôle joué par le capital culturel dans la formation du goût **[4]**. Le second critère intervenant dans l'achat d'une œuvre réside dans l'information disponible sur le travail de l'artiste. En situation d'achat, nombre de personnes ne se fient pas seulement à leur goût, mais cherchent également à obtenir de l'information sur le parcours de l'artiste. C'est pourquoi, dans les grandes foires d'art contemporain, nulle galerie ne se hasarde à présenter le travail d'un jeune artiste sans mettre à la disposition du public son CV. Ce type d'information est en réalité un condensé des petits événements historiques émis par les instances de légitimation qui, comme on l'a vu, constitue une partie des éléments qui interviennent dans la décision d'achat. Néanmoins, un facteur extérieur vient dans de nombreux cas brouiller la clarté des signaux artistiques émis par les instances de légitimation : l'information médiatique. Celle-ci délivrée par les magazines, suscitée par le battage purement médiatique que font les maisons de vente aux enchères autour de quelques ventes, reflète les « bruits et rumeurs » du marché et n'a pas de fondement artistique. Pour autant, elle met en avant le nom de quelques artistes qui vont attirer les acheteurs, d'une part parce que la médiatisation les rassure (à tort) quant à la valeur artistique (brouillage des signaux entre information artistique et médiatique), d'autre part parce qu'acheter un artiste dont on parle beaucoup peut satisfaire le besoin de positionnement de certains collectionneurs.

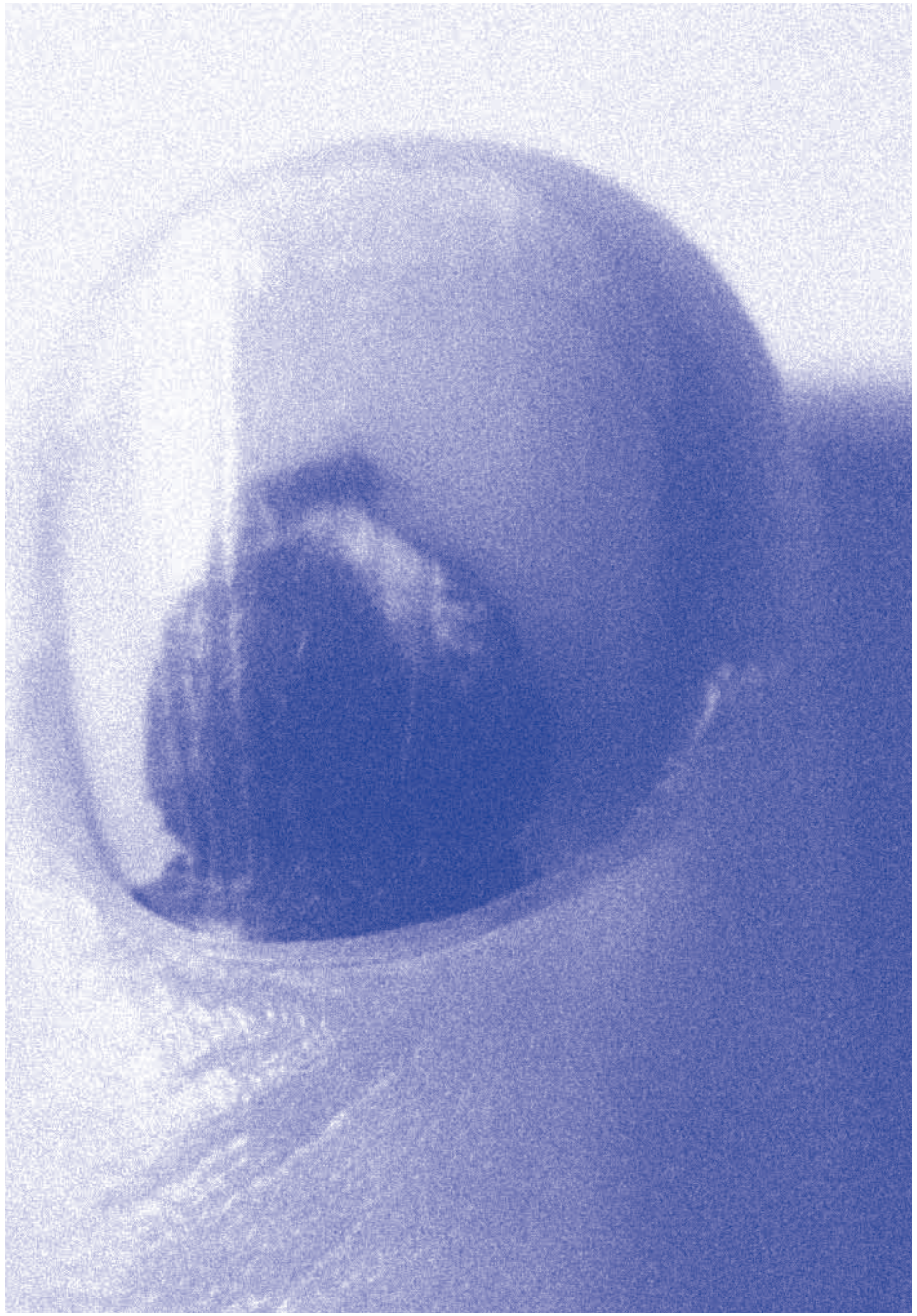
In fine, ce n'est que lorsque les collectionneurs actifs sur le marché font confiance aux signaux émis par les instances de légitimation que la hiérarchie des prix est cohérente avec la valeur artistique objectivée. En revanche, dans les cas où les personnes accordent du poids à l'opinion moyenne du marché (par exemple,

[4] Voir, par exemple, Pierre Bourdieu, Monique Saint-Martin, 1973, « Anatomie du goût », in Actes de la Recherche en Sciences Sociales, pp. 18 – 43 ; ou encore, Gary Becker et Georges Stigler, 1977, « De Gustibus Non Est Disputandum », The American Economic Review, (67) 2, pp. 76 – 90.

effets de mode ou faible confiance dans les signaux émis par les instances de légitimation), elles adoptent un comportement mimétique et des mouvements spéculatifs peuvent apparaître à la manière de ce que l'on peut observer en bourse. Telle a été la situation ces dernières années avec l'arrivée sur le marché de l'art de nouveaux milliardaires issus des pays du BRIC (Brésil, Russie, Inde et Chine) — des individus peu connaisseurs, mais en quête de reconnaissance qui ont cherché, pour la satisfaire, à se construire une légitimité sociale en achetant de l'art contemporain. Selon les données du World Wealth Report (Capgemini) **[5]**, le nombre de milliardaires a littéralement explosé dans ces pays, atteignant 3,37 millions en 2011 dans la zone Asie-Pacifique, plaçant cette région pour la première fois en tête de celles comptant le plus grand nombre de millionnaires (l'Amérique du Nord en comptabilise 3,35 millions). Ces nouveaux collectionneurs sont prêts à dépenser des sommes colossales pour acheter les artistes les plus en vue du moment, contribuant à entretenir les effets de mode et à fixer une valeur économique sans commune mesure avec la valeur artistique.

Peu nombreux à intervenir sur le marché **[6]**, mais fort visibles du fait du rôle qu'ils jouent dans l'envolée des prix et la création de « bulles spéculatives » sur le marché, ces nouveaux milliardaires ne nous feront pas pour autant oublier la fameuse maxime du sage Petit Prince de Saint-Exupéry : « L'essentiel est invisible pour les yeux ».

[5] Le World Wealth Report est édité chaque année, depuis 1997, par Capgemini et Merill Lynch Global Wealth Management. Il étudie la répartition des grosses fortunes dans le monde. Selon cette étude, une personne détient un patrimoine net important (en excluant la résidence principale, les objets de collection, les consommables et les biens de consommation durable), lorsque celui-ci est supérieur ou égal à 1 million de USD. **[6]** En 2007 / 2008, selon les données Artprice, plus de la moitié des transactions se faisait à moins de 5000 euros, 37 % des transactions s'opéraient entre 5000 et 50 000 euros, 11 % entre 50 000 et 500 000 euros, et seulement 1 % d'entre elles étaient réalisées pour un montant supérieur à 500 000 euros.



Sommaire
Les pensées du design
— site de Pau

99 **« Processus » / Ongle**
Séverine Lepan-Vaurs

103 **Introduction Les pensées du design**
Corinne Melin

107 **Graffiti**
Alexandra Menaut

113 **Agir en commun / Agir le commun**
Pascal Nicolas -Le Strat

124 **Écrits pirates**
Lanlan Su

129 **Le mensonge quotidien**
Bruce Bégout

134 **Les interphones & les boîtes aux lettres**
Charline Humbert

139 La fabrique scripturale
Jérôme Denis & David Pontille

151 Le pouvoir des capitales
Mário Vinícius

161 De l'usager au concepteur & retour
Julie Denouël

170 Graffiti
Oxana Andreeva

175 Les chemins de la pensée — Entretien de Tim Brown
Art Kleiner

191 Présentation du n°2
Corinne Melin & Chrystelle Desbordes

Corinne Melin
Docteure en esthétique et sciences de l'art, master en sociologie de la culture. Enseigne l'histoire des arts et l'esthétique de l'art et du design à l'ÉSA Pyrénées — site de Pau. Elle exécute des missions au sein d'entreprises artistiques et aborde des questions relatives aux mondes de l'art et du travail. Elle est également engagée dans une réflexion sur les passages entre l'art, le design et la vie quotidienne.

Blogs personnels
www.leslangagesdelart.unblog.fr
www.artentreprises.unblog.fr

Publications (sélection)
2012 (en cours)
Allan Kaprow, un art participatif sur la réinvention du happening « Fluids », 1967.
2007
Revue Acta Iassyensla Comparationis, Université Al. I. Cuza, Iasi, Roumanie, n°4, article : « L'espace de la parole commune entre prise et déprise ».
2006
« Dialogues sur l'art technologique, les sciences cognitives et la philosophie du langage » in Anne Mie van Kerckhoven, Kusnthalle, Berne, avec Philippe Pirotte, Wim van Mulders...
2003
Art et savoir : de la connaissance à la connivence, USTL, Villeneuve d'Ascq, avec Christian Ruby, Inès Champey, Alain Glykos...

Introduction
Les pensées du design

Corinne Melin

Le design en tant que méthodologie de conceptualisation s'alimente à d'autres champs du savoir et des techniques : les arts, les sciences sociales, les langages scientifiques ou ceux liés à certaines technologies comme le numérique ou encore à tout ce qui a trait aux systèmes de communication et de visualisation de l'information. Le designer prend donc en compte des facteurs externes au domaine du design proprement dit. Il tente d'adapter son objet aux besoins économiques, psychologiques, spirituels, sociaux, technologiques et intellectuels de l'homme. Dans ce cadre, l'observation des interactions de l'être humain avec d'autres êtres humains, avec l'environnement, et avec les objets me semble être une phase privilégiée dans la méthodologie de conception du designer. Ces observations l'aideront certainement à saisir et à comprendre les valeurs dans lesquelles les êtres vivants sont inscrits, et à mieux adapter son objet à leurs besoins réels.

Afin de circonscrire le champ couvert par cette acception du design en tant que processus ou relation qui nous tient ensemble un temps donné, j'ai adopté une approche en trois volets. Ces trois volets se sont dessinés et affirmés à l'issu des dialogues, des échanges, etc. menés avec les auteurs invités et les étudiants en design graphique multimédia du second cycle (cf. édito). Ces trois volets concourent à donner à cette recherche une dimension prospective, permettant d'élaborer une boîte à outils qui servira dans les mois prochains sur le terrain de l'expérimentation et qui sera complétée au fur et à mesure de nos investigations.

Dans le premier volet, les auteurs interrogent les notions de commun et de quotidien, questionnent ce qui se joue entre la pensée et l'agir, entre la pensée et la quotidienneté. Pascal Nicolas-Le Strat, sociologue, interroge l'expression « agir en commun / agir le commun ». Il constate notamment que le commun que nous

partageons — sans avoir l'impression d'y participer — ne peut se construire sans nous. Le commun est sans cesse en train de devenir ce qu'il devient ; il se réinvente en permanence. « Ce qui nous est commun, ce qui fait commun, ce sont bien les processus de réinvention du réel que nous amorçons ensemble **[1]** et qui, en retour, nous obligent collectivement, nous sollicitent réciproquement, nous rapportent les uns aux autres. » Bruce Bégout, écrivain et philosophe, nous livre, une pensée qui ne se laisse pas aveugler par l'évidence de la quotidienneté ou une pensée qui livre un combat contre ce qui n'a cesse de l'aveugler. « Une véritable philosophie du quotidien (…) exige une mise au jour radicale des éléments et des caractères fondamentaux de la quotidienneté, des espaces ordinaires, du temps quotidien, des gestes habituels, bref une archéologie de notre manière d'être ordinaire qui est rien moins que banale et atone. Le quotidien n'est pas ainsi un thème comme un autre pour la philosophie, mais l'angle mort de sa vision dans lequel elle ne peut jamais se percevoir ni se réfléchir ».

Dans le second volet, Jérôme Denis et David Pontille, anthropologues, révèlent un champ d'analyse de l'écrit peu exploré aujourd'hui par les scientifiques du texte à savoir « l'étude des infrastructures scripturales » et des « modes d'existence » de ces écrits dans notre quotidien. « Assumer, comme Georges Perec, que c'est dans l'infra-ordinaire, littéralement sous nos yeux, que se jouent des dimensions cruciales de ce que l'on appelle avec beaucoup trop de pompe la société ou plutôt le social et notre histoire ». Afin de collecter librement et en continu les nombreux modes d'existence des écrits dans notre quotidien (enseignes, signalétique du métro, codes de la route, informations municipales, etc.), les deux chercheurs ont crée avec l'historien Philippe Artières le blog scriptopolis (www.scriptopolis.fr). Ce blog est en quelque sorte en prise directe avec les écrits qui abondent dans notre quotidien et qui le marquent. Comme en résonance avec l'espace de collecte qu'est le blog, les étudiants ont mené une micro-enquête sur un mode d'existence de l'écrit choisi dans leur environnement

[1] Ce que Cornélius Castoriadis nomme L'institution imaginaire de la société, 1975, Paris, éd. du Seuil.

proche. Les résultats sont en partie publiés ici, s'intercalant entre les articles, avec pour la plupart un texte de présentation. On peut ainsi considérer ces micro-enquêtes comme participant à une tentative d'épuisement de ce réel.

Dans le troisième volet, est abordée la relation entre le concepteur, l'objet communicant et les usagers. Julie Denouël, sociologues, révèle que la frontière entre les concepteurs et les usagers est encore aujourd'hui trop souvent marquée. Au cours des enquêtes menées avec divers partenaires, elle a constaté que : « les questions liées aux usages n'interviennent que dans les phases ultimes du processus de développement ; ceci laissant implicitement supposer qu'il suffit qu'une technologie soit bien conçue pour qu'elle soit naturellement acceptée et mobilisée par les usagers ». Or, les usagers tendent à manipuler les objets qui leurs sont proposés au-delà et / ou en deçà de leurs fonctions initiales. S'ensuit une interrogation sur l'adéquation des objets aux besoins réels des usagers, aux représentations véhiculées par les objets manipulés ainsi que la nécessité pour les industriels « de prendre en compte le point de vue des usagers dans la dynamique d'innovation et (...) d'engager une investigation spécifique permettant de comprendre ce que les usagers font des dispositifs techniques ». Tim Brown, dirigeant d'*IDEO* et co-auteur (avec Barry Katz) de l'ouvrage Design Thinking 2009 développe une approche du design renouvelant la relation entre le concepteur, celui qui fabrique l'objet et l'usager. Nous publions ici un entretien inédit de cet auteur mené par Art Kleiner, rédacteur en chef de la revue new yorkaise strategy & business. Très centrée sur l'humain, la « pensée design » offre des méthodes et des outils permettant d'adopter des positions perceptives « décentrées » des pratiques courantes des producteurs, designers, chercheurs ; ce décentrement conduisant à une compréhension plus juste des besoins de l'usager. Tim Brown propose d'intégrer la « pensée du design » dans le processus de création et de fabrication des objets. Il prône un design qui s'adapte à un contexte donné (local), et qui se veut collaboratif et participatif.

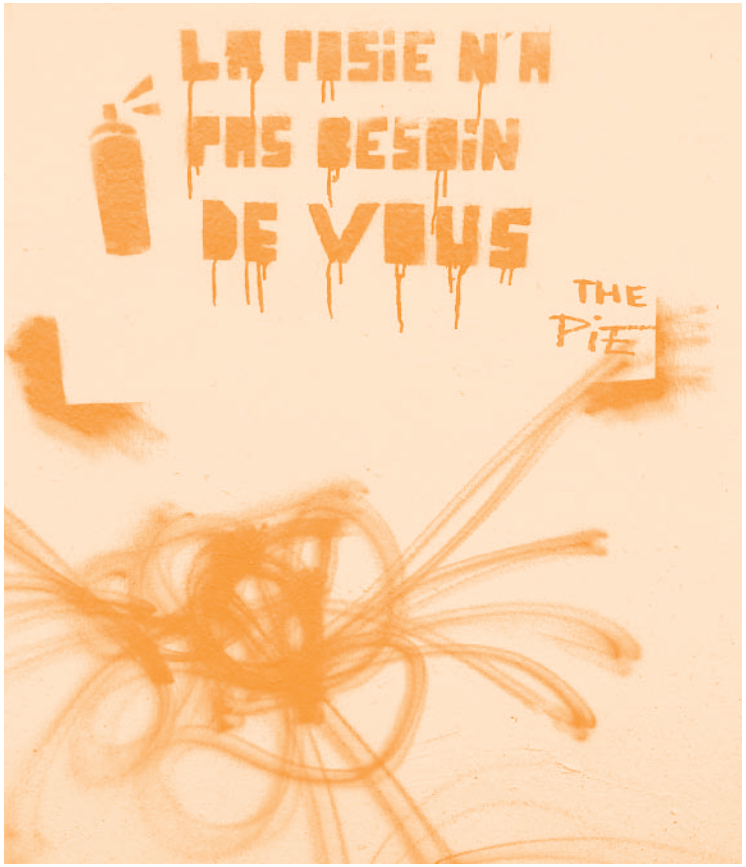
Ce que nous dit la recherche prospective que nous restituons dans ce numéro, c'est que la pensée et l'agir se croisent et se décroisent continument, engendrant de nécessaires torsions ou distorsions des champs de recherche et d'application convoqués. C'est que pour adapter une pensée au monde environnant et aux hommes, il est parfois utile de prendre des chemins de traverse. Il est parfois utile de prendre des risques pour faire vaciller des certitudes, des idées reçues, des façons courantes de faire. Pour entreprendre une pensée qui agit en toute responsabilité sur le monde et avec les autres, il est nécessaire d'évoluer sur un terrain de recherche commun, mêlant des acteurs du monde professionnel, universitaire, designer, étudiant, et ce pour tenter de s'adapter aux besoins réels des êtres humains.

Ce que nous dit encore cette recherche prospective, c'est la nécessité, en lien avec un contexte local spécifique, de créer des méthodes et des outils collaboratifs et participatifs. Dans le cadre d'une École supérieure d'art, cela peut conduire les étudiants à revisiter des façons de faire et de penser le design. Notre prochain travail sera ainsi de créer les conditions d'une recherche qui partant du cadre scolaire s'épanouisse en dehors, avec des partenaires issus du monde social, culturel et économique. C'est ainsi que la recherche « Les pensées du design » se déplacera sur le terrain de l'expérimentation. La méthode expérimentale donne en effet la possibilité de tester la méthodologie de conception abordée dans ce numéro sur un terrain déterminé.

Graffiti

Alexandra Menaut
étudiante 2e cycle DNSEP / Master 2

1



1 La poésie n'a pas besoin de vous
© Alexandra Menaut

Alexandra Menaut a mené une micro-enquête sur les graffiti dans l'espace public de la ville de Pau. Elle montre des graffiti prenant place dans des contextes variés soit de façon discrète, soit de façon à être vu et / ou lu par le plus grand nombre de passants.

2

2 Détail d'un graffiti
© Alexandra Menaut

3

3 Zest © Alexandra Menaut

4

4 Sortie de véhicule © Alexandra Menaut

5

5 Détail d'un graffiti © Alexandra Menaut

6

6 17 octobre 1961 © Alexandra Menaut

7

7 PFM © Alexandra Menaut

Pascal Nicolas-Le Strat

Maître de conférences de sociologie à l'Université Paul Valéry – Montpellier III. Il participe au Comité de lecture de la revue Multitudes. Ses publications sont disponibles sur son site personnel www.le-commun.fr.

Il anime à Montpellier le séminaire « Usage et écologie des savoirs » et assure la co-responsabilité, à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, du séminaire « Fabrique de sociologie : pratiques et modes de production des recherches en situation d'expérimentation sociale ».

Ses thèmes de recherche concernent :
– Les micro-politiques de création ou de résistance – Les formes d'expérimentation artistique et sociale – Les politiques du savoir – L'évolution des professionnalités et de l'intervention sociale.

Publications (sélection)

2011
Fabrique de sociologie (Chroniques d'une activité novembre 2009 / février 2011), Fulenn.

2009
Moments de l'expérimentation, Fulenn.

2007
Expérimentations politiques, Fulenn, rééd.

2005
L'expérience de l'intermittence dans les champs de l'art, du social et de la recherche, L'Harmattan.

1998
Une sociologie du travail artistique (artistes et créativité diffuse), L'Harmattan.

Agir en commun / Agir le commun. Comment configurer et constituer un « commun » ?

Pascal Nicolas-Le Strat

L'*agir en commun* est un questionnement relativement balisé avec des analyses portant sur la coopération, la co-création ou le partenariat, même s'il reste en ce domaine encore beaucoup à faire et à penser. Par contre, les manières d'*agir le commun* demeurent certainement beaucoup plus incertaines. Que peut recouvrir cette mise au / en *travail du commun*, ce « travail du commun » ? À quelles logiques d'action ou de pensée nous renvoie une telle volonté d'agir sur la matière, l'agencement ou la chair du commun ? Est-ce que cette préoccupation ouvre réellement de nouvelles perspectives, professionnelles, intellectuelles et politiques, dans les champs du social, de la culture, de l'art, ou encore de l'urbain… ?

L'enjeu est triple. Il convient en effet de réfléchir conjointement à la question de l'agir en commun (comment agir en nombre ? comment faire collectif ?), à la question de la *constitution d'un commun* (qu'est-ce qui nous réunit, nous associe ? qu'est-ce que nous détenons en partage ? de quoi disposons-nous en commun ?) et à la question d'un *travail du commun* (comment agir sur ce commun qui nous humanise ? comment le développer, le déployer ? comment renforcer sa portée émancipatrice ?).

Les politiques publiques ont multiplié les « modes d'agir » sur l'individu (contrat, récit de vie, projet d'insertion, bilan de compétence…) et sur les territoires (développement social local, diagnostic territorial partagé, démocratie participative…) mais fort peu sur / avec le commun (l'être-à plusieurs, l'être-ensemble). Est-ce que ce *travail du commun* offre des alternatives politiques et intellectuelles à l'action publique dans ses formes classiques, héritées de la période fordiste ? Est-ce qu'il peut contribuer à transformer de l'intérieur et par l'intérieur une action publique désormais essentiellement déterminée par les logiques néolibérales et sécuritaires ?

Est-ce que des transversalités nouvelles peuvent émerger entre professionnels d'horizons différents, partageant une même préoccupation pour l'être-en-commun ? Est-ce qu'un travail du commun serait en capacité d'inventer de nouvelles coopérations et collégialités avec les usagers et les concernés, avec toutes les personnes qui ont à faire avec une proposition culturelle ou une intervention sociale ?

1 La constitution d'un commun

Constitution doit être entendu dans les termes de Michel Foucault lorsqu'il écrit : « il s'agit de retrouver quelque chose qui a donc consistance et situation historique ; qui n'est pas tant de l'ordre de la loi, que de l'ordre de la force ; qui n'est pas tellement de l'ordre de l'écrit que de l'ordre de l'équilibre. Quelque chose qui est une constitution, mais presque comme l'entendraient les médecins, c'est-à-dire : rapport de force, équilibre et jeux de proportions, dissymétrie stable, inégalité congruente » **[1]**. Lorsque j'aborde la *constitution du commun*, je ne la pense pas immédiatement et prioritairement en tant qu'armature juridique (ce que pourrait recouvrir un droit du commun **[2]**), même si elle peut impliquer la formulation d'un ensemble explicite de règles. Je la considère avant tout sous l'angle des rapports politiques, théoriques et sociaux qui l'affectent et qui contribuent à la délimiter, en particulier dans son articulation polémique avec le domaine du public et avec l'espace du privé. Le commun n'a pas d'attributions ou d'attributs impératifs, inévitables, naturels. Qu'est-ce qui relève du commun ? Quelles sont ses qualités et spécificités ? À ces questions, nul ne peut apporter une réponse évidente et définitive. La *constitution du commun* est la résultante d'un compromis provisoire, déterminé par les forces

[1] Foucault, M., 1997, Il faut défendre la société (Cours au Collège de France, 1976), Paris, Gallimard-Seuil, p. 172. **[2]** Cf. à ce propos la contribution de Paolo Napoli, 6 avril 2011, ainsi que la contribution d'Antonio Negri et Nicolas Guilhot à la séance du 9 février 2011, « L'histoire du droit et le commun. Quelques éléments de réflexion » au séminaire « Du public au commun ». Ces deux contributions sont en ligne sur le site du séminaire : www.dupublicaucommun.com [consulté le 18 juin 2012].

sociales en présence, par les perspectives théoriques engagées, par la dynamique des collectifs professionnels ou militants.

Il en est allé de même, historiquement, pour la constitution du secteur public (les biens et services publics), au cours du XXe siècle, pendant la période fordiste ; son périmètre s'est élargi, et s'est renforcé qualitativement, sous la pression des luttes ouvrières. Les salariés ont fait valoir leurs aspirations et ont fait entrer dans le champ des services publics, et ont donc soustrait à l'appropriation privée, nombre de services touchant au soin, à la santé, à l'éducation ou encore à la culture. Cet élargissement du service public a été aussi la conséquence des luttes féministes qui ont, par exemple, obtenu la création d'un service public de la petite enfance, condition de l'émancipation du cadre familial et de l'accès à une vie professionnelle, ou des luttes écologistes avec la création du conservatoire du littoral ou des parcs naturels qui ont préservé l'accès de tous à ces espaces et ont évité leur urbanisation spéculative. Aujourd'hui cette veine historique s'est largement épuisée. L'accès aux biens et services publics dépend d'une gestion étatique, guère différente d'une gestion d'entreprise, dont les citoyens et les concernés sont largement exclus.

La *constitution du commun* relève, aujourd'hui, du même type de luttes, mais des luttes qui doivent s'engager sur deux fronts, à la fois contre l'appropriation privée et la marchandisation, à la fois contre l'emprise étatique et managériale sur les biens et services publics, car le citoyen est bien confronté à une double exclusion, à une double expropriation — une exclusion sociale en raison des inégalités introduites par les logiques de marché qui limitent l'accès à nombre de biens et services, une exclusion politique provoquée par la gestion bureaucratique et managériale des affaires publiques qui entrave toute velléité de contrôle démocratique. La *constitution du commun* confirmera son authentique portée émancipatrice si elle assume pleinement cette double critique. Elle doit marquer sa différence tant vis-à-vis du privé que du public (dans sa forme héritée du XXe siècle). Sur ce second plan, la *constitution du commun* peut renouer avec l'aspiration autogestionnaire qui n'a cessé d'émerger tout au long des luttes du XXe siècle sans réussir à s'imposer durablement.

Le commun est une donnée tout à fait relative ; son périmètre et son contenu s'établissent dans un rapport nécessairement conflictuel au privé et au public, et ils dépendent des perspectives politiques et intellectuelles que les différentes communautés de vie (un collectif de quartier) et d'activité (une coopération de travail) investissent en lui. La *constitution du commun* s'apparente donc bien à un champ de force avec ses avancées (par exemple, aujourd'hui sur internet avec les communautés du logiciel libre) et ses reculs (quand un collectif ne parvient pas à maintenir sa vitalité critique et démocratique et qu'il se bureaucratise).

Cette *constitution du commun* engage aujourd'hui la responsabilité de nombreux professionnels et collectifs. Comment sur le terrain de l'art, du social ou encore de l'urbain, penser la question du commun ? Comment, sur ces terrains de création et d'activité, contribuer à l'émergence d'un commun ? Comment le faire avec les personnes concernées ? Comment y parvenir à l'échelle d'un quartier ou d'une institution ?

2 Penser & agir le commun

Cette *constitution du commun* se pose au moins sur trois plans.

Sur le plan de notre environnement de vie

Le commun englobe dans ce cas de nombreuses ressources nécessaires : l'eau, l'air, l'espace… Mais, au-delà, notre environnement nous ouvre de nombreuses opportunités et disponibilités, qui peuvent être pensées et agies en tant que commun, dès lors que nous en prenons conscience et que nous les formulons politiquement en ces termes. Notre environnement est composé d'imaginaires, de sensibilités, d'idéaux. Il inclut aussi des rues, des espaces publics, du bâti. Ces ressources environnementales sont quasiment infinies. Elles nous sont si familières et si évidentes que nous les négligeons, que nous omettons de les interroger et de les discuter. Leur caractère ordinaire les fait oublier — les fait oublier surtout politiquement. Les entreprises, elles, ne s'y trompent pas ; elles savent parfaitement capter à leur profit ces ressources matérielles et immatérielles, ces nécessités et ces disponibilités. Elles s'approprient à des fins productives privées des réalités que nous partageons pourtant

tous, en commun. Les économistes parlent à ce propos d'externalités positives, à savoir des « matières premières » (matérielles ou immatérielles) qui sont intégrées au processus productif tout en échappent à tout calcul économique et financier. D'où proviennent les idées et les formes sensibles que les entreprises culturelles intègrent à leurs productions et diffusent ensuite en tant que services et biens marchands, si ce n'est de l'environnement que nous partageons, indissociablement.

Commun est le mot qui peut désigner cette extraordinaire disponibilité, ces multiples ressources et opportunités que nous réserve notre environnement de vie. Qui est en droit de les investir et de les mobiliser ? À quelles fins ? Est-ce que nous y accédons sans discrimination ? Est-ce que nous en disposons égalitairement ?

Sur ce premier plan, le commun est principalement un enjeu de disponibilité. Qui accède à quoi ? Certes, nous respirons tous mais, pour quelqu'un qui vit à Paris, il est préférable de ne pas résider sous les vents dominants. La qualité de l'air n'est pas équivalente, que l'on vive à Aubervilliers ou à Neuilly. En ce domaine aussi, la disponibilité et l'accès sont des questions éminemment politiques, d'où l'importance de concevoir et construire cette question en termes de commun, pour pouvoir imaginer collectivement la gestion et la répartition de cette ressource. Le commun renvoie alors à une pensée écosophique **[3]**, une pensée en capacité de formuler notre rapport individuel et collectif à ces disponibilités, à ces ressources matérielles et immatérielles, à ces productions de sens et d'imaginaire, à ces formes langagières et symboliques indissociables de la vie quotidienne…

Sur le plan de notre puissance (collective) à agir

Que partageons-nous en commun, de plus intimement, si ce n'est une aptitude langagière ? La langue est emblématique de ce qui construit notre être-à-plusieurs. Elle échappe à l'intention de chacun de nous, pris isolément, mais elle est indissociable de l'ensemble humain que nous constituons. « Une langue n'existe

[3] Cf. Guattari, F., 1989, Les trois écologies, Paris, Galilée.

en effet nulle part en dehors des corps et des esprits individuels de ceux qui la parlent ; que ces corps individuels disparaissent un à un et la langue disparaîtra avec eux **[4]**. » Pourtant, la langue excède **[5]** toujours, radicalement, la somme des actes de paroles car elle est avant tout une capacité, une faculté, un *empowerment*. Même si nous tentions, sur un monde fantasmé, d'additionner l'ensemble des énoncés existants, nous n'approcherions jamais l'essence de la langue. Ce que nous partageons en commun n'est donc pas un ensemble de réalisations (des énoncés, des mots, des actes de paroles et de pensée, ce que la sociologie et la théorie des organisations désignent comme une culture commune ou un langage commun) mais, avant tout, une aptitude générique : la capacité indéterminée de dire, de signifier, de formuler. Notre être-en-nombre se nourrit de ce type d'aptitude : la langue, l'imaginaire, l'intellect, la sexualité…
Nous sommes en capacité de parler, d'imaginer, de penser, d'aimer…, mais, aussi, si nous persistons à généraliser ce commun, en capacité de délibérer, d'argumenter, d'analyser… Le *travail du commun* pourrait donc correspondre à cet effort pour inventer et investir le maximum de facultés, pour les exercer le plus intensément possible, pour les vivre sur le mode le plus égalitaire et le plus autonome. Les conditions d'exercice de ces aptitudes, devenues génériques, deviennent donc un enjeu majeur. Ce registre du commun est souvent désigné aujourd'hui, dans la littérature des sciences humaines et sociales, comme une pensée et un agir de l'*empowerment* **[6]**. Il est important de souligner également que le décompte de ces facultés n'est jamais définitif et qu'il est toujours possible pour un ensemble humain de se doter d'une nouvelle aptitude, qui lui deviendra alors générique. *Le commun* est, de ce point de vue, toujours en devenir.

[4] Yves Citton et Dominique Quessada, « Du commun au comme-un », revue Multitudes n° 45, été 2011, p. 15. **[5]** Judith Revel insiste sur « l'excédence » de la langue dans son analyse du commun. Cf. sa contribution « Produire de la subjectivité, produire du commun (Trois difficultés et post-scriptum un peu long sur ce que le commun n'est pas) » pour la séance du 15 décembre 2010 du séminaire « Du public au commun », en ligne sur le site du séminaire : www.dupublicaucommun.com (consulté le 18 juin 2012).

Les professionnels de l'art, du social ou de l'urbain, pour ne citer qu'eux, sont fortement impliqués par cet enjeu ; ce sont des domaines privilégiés où il est possible, en commun, d'expérimenter de nouvelles facultés — des facultés de pensée, de langage, de sensibilité que nous partagerons d'autant mieux qu'elles auront été explorées et légitimées collégialement, en coopération.

Sur le plan d'un processus instituant (constituant)

« Nos existences sont enfin structurées, orientées, canalisées, alimentées par des *communs institutionnalisés*, dont nous pouvons retracer l'émergence et les évolutions au fil de décisions humaines et de projets de maîtrises (plus ou moins) rationnelles. [...] Le *commun institutionnalisé* doit avant tout être envisagé comme un horizon d'avenir : bien moins comme un territoire à occuper (en inévitable rivalité avec des occupants antérieurs) que comme un bâtiment à construire, dont la disposition, le partage et le nombre d'étages restent encore presque complètement à inventer **[7]**. »

Fréquemment, lorsque nous sollicitons un commun, nous le recherchons en arrière de nous ; nous pensons l'apercevoir dans le rétroviseur, comme si le commun s'apparentait principalement à une antériorité. Cette orientation est aujourd'hui très présente à l'école avec le discours sur les socles communs de connaissance. Le commun est pourtant ce que nous tenons en ligne de mire et concevons comme horizon. Il se définit par ce que nous cherchons à construire ensemble, et non par ce dont nous disposerions dès à présent. Quand un travail d'équipe débute, les protagonistes s'interrogent souvent sur ce qui les réunit (une culture partagée, un langage commun) au risque de se focaliser sur l'existant, au détriment des processus qui s'amorcent. Certes, au fur et à mesure de l'avancée du processus, certains acquis prennent forme, se sédimentent et rejoignent le corpus dont nous disposons ; effectivement, ils s'institutionnalisent. Mais ils ne doivent pas, pour autant, être disjoints ou dissociés des processus qui leur ont

[6] Cf. Vidal, J., 2008, La fabrique de l'impuissance (La gauche, les intellectuels et le libéralisme sécuritaire), Paris, éditions Amsterdam. **[7]** Yves Citton et Dominique Quessada, « Du commun au comme-un », *op. cit.*, p. 18.

permis d'émerger. *Le commun* éprouve sa vitalité et sa force cohésive dans ces mouvements d'élaboration et de constitution, dans ce rapport instituant (constituant) au réel. Ce qui nous est commun, ce qui fait commun, ce sont bien les processus de réinvention du réel que nous amorçons ensemble **[8]** et qui, en retour, nous obligent collectivement, nous sollicitent réciproquement, nous rapportent les uns aux autres. Le *travail du commun* correspond à cette prise de risque, à ce pari politique et intellectuel — le pari de l'ouverture, du devenir, du processuel. C'est une façon d'éprouver (ensemble) une situation (qui nous concerne les uns et les autres), de l'explorer et de l'expérimenter. Commun est le nom possible pour désigner ce mouvement. Il relève, alors, en conséquence, d'une pensée et d'un agir du processus (de l'instituant et du constituant).

Les activités d'art et d'éducation, comme celles du social ou de l'urbain, peuvent être l'occasion de réattester et de vérifier en commun que la réalité se maintient fondamentalement en devenir et que l'émergeant nous implique collectivement ; il reste fondamentalement à notre portée. Lorsque des artistes ou des intervenants sociaux collaborent avec des habitants, ils peuvent, en tout premier lieu, contribuer à ce réinvestissement du processus et de l'instituant. Ils prouvent en acte et en pensée que le réel reste en devenir et qu'il est possible de le réengager dans une perspective nouvelle, de l'explorer à nouveau compte, avec d'autres mots, par l'entremise d'agencements inhabituels, avec une sensibilité visuelle, intellectuelle ou physique différente.

Lorsque nous évoquons le commun, nous sommes donc renvoyés à *une pensée et un agir écosophique*. En effet, nous questionnons et transformons le rapport que nous engageons collectivement avec notre contexte de vie et d'activité (une existence de quartier, une communauté de pratiques…), le rapport que nous entretenons à nous-mêmes en tant que groupe (les micro-politiques de groupes), le rapport qui s'établit avec les nombreuses antériorités qui nous constituent collégialement (l'histoire de notre collectif, ses expériences antérieures, ses acquis).

[8] Ce que Cornélius Castoriadis nomme L'institution imaginaire de la société, 1975, Paris, éd. du Seuil.

Nous sommes renvoyés pareillement à une pensée et un agir de l'*empowerment*. Le commun porte avant tout témoignage de notre faculté à construire et à instituer ensemble, collégialement, durablement.

La *constitution du commun* réserve bel et bien une portée émancipatrice dès lors qu'elle nous engage dans un rapport distancié et créatif avec nos expériences de vie et d'activité, dès lors qu'elle nous implique dans une perspective écosophique et qu'il interpelle notre *empowerment* de groupe et de communauté.

3 Travail du commun et politique du récit

Un groupe ou une communauté progresse dans son « travail ensemble » en s'appuyant sur de nombreux « arts de faire (micro) politiques ». Parmi eux **[9]**, je retiens ici plus particulièrement le storytelling ou l'art du récit.

Le storytelling se définit comme l'art de raconter une histoire et de la scénariser, en s'efforçant d'accrocher l'attention et de susciter l'intérêt. Il construit un récit tout à la fois « inspirant » (pour la réflexion) et « mobilisant » (pour l'action). Dans son ouvrage Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche **[10]**, Yves Citton souligne l'incapacité de la « gauche d'aujourd'hui » à construire des récits porteurs d'espoir et de perspectives — des storytelling tout à la fois ressources pour des expérimentations et recours pour les luttes. La défiance qui s'est installée vis-à-vis des grands récits (le communisme, la décolonisation, la lutte des classes…), a provoqué à gauche une profonde allergie envers toute forme d'histoire. « Pendant que ‹ la gauche › s'appliquait vertueusement à ne plus se raconter des histoires, une bonne partie de sa base se convertissait aux histoires simplistes mais terriblement efficaces que lui racontaient les grands maîtres des petits récits néolibéraux, néoconservateurs ou néofascistes **[11]**. » Cette inhibition est

[9] J'ai étudié plusieurs de ces « arts de faire (micro) politiques » dans deux ouvrages : Expérimentations politiques, Fulenn, 2007 et Moments de l'expérimentation, Fulenn, 2009, en particulier les logiques de mutualisation des connaissances, l'agir dans et par les interstices, la capacité d'expérimentation…

[10] Citton, Y., 2010, Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche, Paris, Éd. Amsterdam, p. 221

[11] *Idem*, p. 68.

également très forte dans les champs professionnels ; les collectifs d'artistes ou d'intervenants sociaux n'osent plus se raconter et nous raconter de « belles histoires » : des histoires d'émancipation, de promotion sociale, de conquête d'une autonomie de vie ou de luttes contre les discriminations. L'imaginaire professionnel est trop souvent bridé. À la suite d'Yves Citton, nous pensons pourtant qu'il est indispensable de renouer avec cette capacité à mettre en mots et en récit nos espoirs et nos désirs. Les artistes sont particulièrement interpellés par cet enjeu.

En effet, chaque projet dans les champs urbain, social et culturel est aussi une espérance : introduire un changement, apporter un « mieux », susciter une initiative, lutter contre une injustice… Cette espérance, il s'agit d'en parler. Il s'agit de trouver les mots pour la faire partager. Il s'agit d'en proposer le récit. Le storytelling est donc une composante à part entière de la constitution d'un « commun » car un commun est aussi un récit ; un commun nous fait bel et bien entrer dans une « histoire » (une recherche d'autonomie, d'égalité, de respect…). Chaque collectif d'artistes engage donc également sa responsabilité sur ce plan-là : quelle histoire est-il en train de nous proposer ? Dans quelle perspective nous engage-t-il ? Quelles valeurs met-il en action ?

Un récit s'apparente à « une action sur l'action » qui nous aide à nous orienter dans notre propre expérience. Il nous offre l'opportunité de reparcourir ce que nous avons entrepris et d'avancer de nouvelles hypothèses, de dégager d'autres perspectives, de donner sens à certains événements…

Dans une perspective écosophique, le récit ne vise pas à rehausser en généralité une expérience singulière, mais à mettre en rapport une multiplicité d'expériences, sur un mode transversal et latéral. Les actions ne sont pas simplement juxtaposées, elles communiquent entre elles par l'intermédiaire des récits qui en sont faits. Chaque récit fonctionne, en quelque sorte, comme un intercalaire qui se glisse entre les actions et facilite le passage de l'une à l'autre. Il devient alors possible de « feuilleter » une sorte d'album collectif composé d'une multiplicité d'expériences. La lecture des situations et des événements n'opère pas en surplomb, par le haut, à la manière d'un récit universalisant, mais sur un

mode latéral par l'interpellation réciproque des actions entre elles, chacune introduisant à la lecture de l'autre, chacune sollicitant l'interprétation de l'autre.

La conception classique du commun laisse entendre que les personnes qui s'engagent le font sur la base d'un intérêt commun. Un accord préalable serait indispensable. Un compromis devrait être posé avant toute chose. À l'inverse, je pense qu'un commun n'a de chance d'aboutir que si des personnes aux intérêts divers **[12]**, voire disparates, acceptent de s'impliquer collégialement dans un processus, en ayant conscience qu'il leur appartiendra de définir et de délimiter ce processus, de le caractériser et de le négocier. Les partenaires s'engagent d'un commun accord mais sans nécessairement s'accorder sur l'ensemble d'une perspective. « S'il fallait que tous les acteurs s'accordent sans ambiguïté sur la définition de ce qu'il faut faire, alors la probabilité de réalisation serait très faible, car le réel demeure longtemps polymorphe [...]. Pour ses débuts, il convient, au contraire, que des groupes différents, aux intérêts divergents, conspirent dans un certain flou pour un projet qui leur apparaît commun, projet qui constitue alors une bonne agence de traduction, un bon échangeur de but **[13]**. » L'intérêt (commun) n'existe pas au démarrage de l'action mais il émergera progressivement, par effets d'intéressement mutuel, au fur et à mesure de l'avancée des activités. Ce n'est donc ni un acquis, ni un préalable mais un construit. Le commun est quelque chose qui advient, qu'il s'agit collectivement de faire advenir, et de les faire en situation, dans une conjoncture donnée, en ferraillant avec chaque réalité. Le commun ne se manifeste pas à froid, sur la base d'on-ne-sait quel arbitrage ou arrangement, mais se détermine toujours à chaud, en prise avec la dynamique de l'expérience collective.

[12] Dans son analyse du commun, Judith Revel insiste sur l'importance d'un *vivre en commun des différences*, janvier 2011. Voir, par exemple, son article « Construire le commun : une ontologie », www.eipcp.net/transversal/0811/revel/fr (consulté le 18 juin 2012).

[13] Latour, B., 1993, Aramis ou l'amour des techniques, Paris, La Découverte, p. 47.

Écrits pirates

Lanlan Su
diplômée 2e cycle DNSEP / Master 2

1

1 Publicité d'un hôpital clandestin pour soigner les maladies d'ordre sexuel © Lanlan Su

Lanlan Su a mené une micro-enquête dans sa ville natale à Puyan en Chine. Elle s'est tout particulièrement intéressée aux annonces interdites par l'état ou diffusées par des particuliers sans le contrôle institutionnel. Souvent écrites à la main et sur des supports non réglementés, ces annonces offrent des services en tout genre : acheter de faux papiers (certificat, diplôme, permis de conduire), résoudre des problèmes d'ordre sexuel, trouver un hôpital clandestin, installer des conditionneurs d'air, louer un appartement ou encore interdire le stationnement.

2

2 Offre d'emploi : recherche un serveur © Lanlan Su

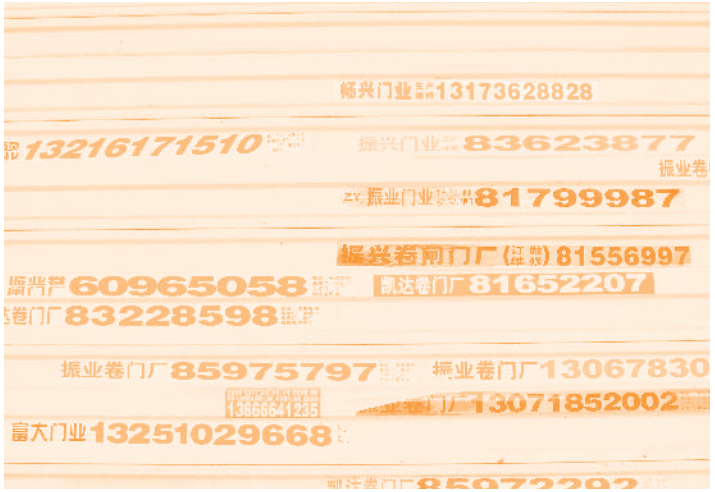
3

3 Panneau du magasin présentant ses services : laver, coudre, repasser... © Lanlan Su

4

4 Petites annonces : recherche d'un travail, tatouages © Lanlan Su

5



5 Petites annonces © Lanlan Su

6

6 Publicité interdite par l'État: Acheter un diplôme, un permis de conduire... © Lanlan Su

Bruce Bégout

Philosophe et écrivain français. Maître de conférences à l'Université de Bordeaux III. Ses travaux s'inscrivent dans la tradition de la phénoménologie. Spécialiste de Edmund Husserl, il se consacre à l'exploration du monde urbain, des lieux communs et également du quotidien.

Publications (sélection)

2010
Duane Hanson, le rêve américain, Essai, Actes Sud.

2010
Le Park, roman, Allia.

2008
Le Phénomène et son ombre. Recherches phénoménologiques sur la vie, le monde et le monde de la vie, t. II, Après Husserl, Éditions de la Transparence, collection « Philosophie ».

2007
Pensées privées : Journal philosophique (1998 - 2006), Grenoble, Jérôme Millon, collection « Krisis ».

2007
L'Enfance du monde. Recherches phénoménologiques sur la vie, le monde et le monde de la vie, t. I, Husserl, Éditions de la Transparence, collection « Philosophie ».

2005
La Découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie, Essai, Allia.

Le mensonge quotidien

Bruce Bégout

> « Ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité, une forme de cécité, une manière d'anesthésie ».
> **Georges Perec**

Rien n'est moins évident que l'évidence. Le caractère allant de soi du quotidien ne fait pas exception à ce paradoxe. À première vue, le quotidien désigne cet environnement immédiat et proche de notre vie habituelle qui baigne dans une certitude totale. C'est le monde donné d'avance dans la confiance irréfléchie d'une pratique journalière qui prend les choses comme elles viennent sans plus se poser de questions. Il forme l'assise muette de toute expérience, ce sur quoi le moindre de nos actes s'appuie sans le savoir mais néanmoins avec une ferme assurance.

Or cette évidence allant de soi de la quotidienneté n'est pas ce qu'elle prétend être. Elle nous abuse, nous mystifie. Le quotidien ne se réduit pas à l'image banale qu'il véhicule et que tout le monde accepte comme la marque indélébile de sa présence. Tel est le piège ordinaire dans lequel nous tombons tous les jours : croire que le monde quotidien n'est que ce milieu familier et sans mystère où se déroulent nos actions habituelles et un peu gourdes, malgré l'habitude. Nous prenons en effet le quotidien pour quelque chose d'ordinaire, de commun, de banal même, bref pour une expérience nécessaire, mais inférieure et dépourvue de tout intérêt fondamental (outre l'intérêt de la pâle survie journalière). Nous louons son caractère commun et permanent, nous maudissons sa banalité et sa grisaille, mais nous restons surtout indifférents à sa nature profonde. Ceci s'explique : la stratégie de la vie quotidienne consiste justement à nous persuader que la vie n'est que quotidienne, que ce qui présente jour après jour comme l'ensemble des choses ordinaires correspond à cette apparence banale et tranquille. La

banalité de la vie courante avec son cortège d'images et de schèmes éculés (la grisaille, la monotonie, l'atrophie, l'atonie, etc.) est la plus grande mystification dont nous sommes victimes, car nous en sommes les auteurs quotidiens.

Mais qu'est-ce que nous dissimule le quotidien ? En quoi est-il mensonger ? Il faut tout d'abord indiquer que le mensonge quotidien n'a rien à voir avec une mystification sociale, c'est-à-dire avec la volonté d'un pouvoir quelconque (religieux, étatique, partisan, etc.) de diffuser sa vision du monde dans la réalité en la faisant passer pour naturelle. Certes, ce type de mensonge existe couramment lorsqu'une institution sociale cherche à naturaliser ses constructions idéologiques et à leur donner la spontanéité irréfléchie des pratiques quotidiennes. C'est le cas partout où règne l'orthodoxie et où elle tente de transformer les dogmes en des faits normaux et conformes à l'ordre des choses. Mais le mensonge quotidien est plus profond et plus universel que toutes les ruses sociales. Il s'enracine dans l'impossibilité ontologique de vivre sans le secours de la domestication familière de la réalité. Il s'agit là en quelque sorte d'une illusion transcendantale de notre exister, la falsification primordiale, nécessaire à la perpétuation de notre propre vie, sa condition de possibilité même. C'est parce qu'en effet l'homme ne peut supporter le plus souvent le caractère indéfini et ouvert de l'expérience du monde qui l'entoure, et qui lui est livré sans apprêt à sa naissance, qu'il s'efforce de remédier à cette indétermination originelle en donnant un cadre fixe et rassurant à son existence. La vie quotidienne est le lot de consolation de notre inquiétude originelle, la conjuration tranquille de la peur qui sert d'aiguillon à tout désir de vivre. Nous avons le quotidien pour ne pas désespérer de notre existence, et cette falsification bénigne est en quelque sorte salvatrice. C'est le secours immédiat qui prend soin de notre existence, la sotériologie commune qui nous offre une planche de salut proche et commune. Les affaires quotidiennes représentent la manière la plus simple — et la plus universelle — de tourner le dos à la crainte constitutive de l'existence. C'est pourquoi, toute honte bue, nous dissimulons notre être-au-monde inquiet et instable derrière le paravent banal des occupations de tous les jours, c'est pourquoi nous nous perdons

dans le petit rythme de la vie afin d'éteindre le feu de l'effroi originel. Car le quotidien, avec ses pratiques ordinaires, ses gestes communs et familiers, sa manière habituelle et peu exigeante de penser, œuvre ainsi à la pacification de l'inquiétude native de l'homme. Il apprivoise son anxiété existentielle en lui fournissant un mode de vie régulier et bien connu. Sa tâche se finit de manière réussie, lorsque précisément les hommes ordinaires croient tout simplement que le quotidien se résume tout entier dans ce résultat unique, la pacification, ignorant l'origine de cette fabrication de l'assurance et la tenant pour naturelle. Ils ne voient alors dans leur quotidien que la familiarité finale, sans apercevoir le long et pénible travail de domestication qu'elle a dû mener contre l'étrangeté originelle. Le mensonge se situe dans cette substitution subtile de l'expérience originellement indéfinie du monde, des autres et de soi-même par une vie quotidienne qui masque sous la naturalité facile et sans intérêt la répression de l'étrangeté. En somme le quotidien nous trompe lorsqu'il n'est que quotidien, lorsqu'il met de côté l'inquiétante étrangeté qui le fonde et qu'il s'échine néanmoins à refouler, en voulant donner l'image d'un monde lisse, normal et même banal. Car la dévalorisation du quotidien en banal n'est pas un drame pour lui ; elle couronne au contraire son travail de dissimulation, dans la mesure où elle rend encore plus improbable la reconnaissance tragique de son étrangeté constitutive. Dans la banalité triomphe alors une quotidienneté vidée de toute vibration, de toute vitalité, de toute cette dynamique que, seul, le dialogue constant avec l'inquiétude originelle de notre condition lui apportait. C'est le temps de la rengaine qu'exploitent sans vergogne les hérauts des vies minuscules.

Le rôle de toute philosophie du quotidien est donc de démasquer cette construction transcendantale de la quotidienneté comme naturelle, familière et normale, et de montrer que, sous l'aspect banal de la vie courante (auquel s'arrêtent trop souvent les sectateurs béats des faits minuscules, les aficionados de la trivialité rassurante et tiédasse qui nous ennuient avec leur réflexion avachie sur de petites choses) qui semble se perdre en pratiques et faits ordinaires, est tapie une dialectique de la certitude et de l'incertitude. Elle n'a pas le droit de prendre les choses comme

elles sont, car cette normalité naturelle est toujours le résultat d'une formation cachée qui, précisément, se cache dans la pseudo-naturalité de ses productions. En outre la philosophie n'a pas à vouloir coïncider avec la vie quotidienne, adopter ses manières d'être, de dire et de faire. Elle doit se défaire de cette lubie d'une fusion totale avec une réalité ordinaire, comme si, par là, elle pensait pouvoir mettre fin à la distance qui la sépare de l'objectivité. Ce n'est pas parce qu'elle choisit une parole ordinaire qu'elle entre en contact réel avec l'ordinaire. Rien n'est plus dangereux pour une pensée du quotidien que de supposer une union possible entre eux. Ces adolescents qui font du skate-board dans la rue, cette femme qui arrange la tenue de son enfant, ce vieil homme qui cherche dans le ciel d'où peut provenir le bruit d'un avion, tout cela est absolument extérieur à la philosophie, et doit en quelque sorte le rester. La philosophie, si elle veut effectivement penser le monde quotidien (ne serait-ce que pour annuler le charme de sa normalité, de ce mensonge courant qui nous cèle la véritable nature de la quotidienneté elle-même), doit faire son deuil du désir d'une coïncidence totale avec lui ; c'est dans la reconnaissance de l'échec inévitable de cette fusion qu'elle peut alors construire un discours original et non naïf sur la quotidienneté. Le quotidien, l'ordinaire, le commun ne sont pas en soi des objets philosophiques ; ils ne le deviennent effectivement que lorsque la philosophie interroge l'écart structurel qui existe entre eux et elle, lorsqu'elle prend acte de la fausseté même de la quotidienneté pour se guérir du fantasme de la communion finale. La vertu première de la pensée philosophique ne peut être qu'un certain sens de l'abandon ; elle doit apprendre à laisser la réalité à elle-même, à ne pas vouloir à tout prix en rendre raison (en tout cas pas avec les raisons que la réalité elle-même se donne). En résistant à la tentation d'une participation totale à la réalité — dans l'acte ultime du savoir absolu où le rationnel se reconnaît entièrement dans le réel, et ce dans le moindre de ses interstices — la philosophie peut établir un discours non illusoire sur le monde de la vie. Car il n'y a pas de philosophie du quotidien ; il n'y a de philosophie que du décalage entre la philosophie et le quotidien. Le quotidien n'est pas le nouvel objet de la philosophie, son joujou du jour qu'elle agite

comme le hochet de son absence de perspicacité. Rien n'est plus insupportable que de voir fleurir de nos jours ces petites livres de petite philosophie qui prennent pour thème de leur micro-intellect un ballon de rugby, une planche de surf ou une bouteille de vin. La petite philosophie est une toute petite philosophie. Une véritable philosophie du quotidien réclame autre chose que la chronique mielleuse des choses ordinaires que l'on bourre de citations d'auteurs classiques comme une dinde de Noël pour se donner le bon goût de penser. Elle exige une mise au jour radicale des éléments et des caractères fondamentaux de la quotidienneté, des espaces ordinaires, du temps quotidien, des gestes habituels, bref une archéologie de notre manière d'être ordinaire qui n'est rien moins que banale et atone. Le quotidien n'est pas ainsi un thème comme un autre pour la philosophie, mais l'angle mort de sa vision dans lequel elle ne peut jamais se percevoir ni se réfléchir.

Les interphones & les boîtes aux lettres

Charline Humbert
diplômée 2e cycle DNSEP / Master 2

1

1 Série des boites aux lettres : annonce non institutionnelle fixée tsur la porte au-dessus de la boite aux lettres © Charline Humbert

Charline Humbert a mené sa micro-enquête en photographiant de nombreux interphones et boîtes aux lettres en marchant dans les rues de la ville de Pau. Ces objets ont été choisis car ils matérialisent la frontière entre les espaces public et privé. Ils rendent compte également de la façon dont les locataires ou les propriétaires utilisent les supports papiers (scotch, plastique, carton…) et écrivent leurs noms et prénoms (à la main surtout, à la machine) ainsi que des messages donnés à lire en plus de leur identité.

2

2 Série « Interphones » © Charline Humbert

3

3 Série « Interphones » © Charline Humbert

4

4 Série « Boites aux lettres » © Charline Humbert

5

5 Série « Boites aux lettres »
© Charline Humbert

6

6 Série « Boites aux lettres »
© Charline Humbert

Jérôme Denis

Maître de conférences en sociologie à Telecom ParisTech. Il étudie les infrastructures informationnelles dans des secteurs variés (relation commerciale, sécurité informatique, mobilité urbaine).

David Pontille

Sociologue, chargé de recherche au CNRS. Ses travaux développent une approche écologique et pragmatique des dispositifs d'écriture dans différents milieux professionnels.

Blog scientifique avec Philippe Artières www.scriptopolis.fr

Publications (sélection)

2012

Denis J. et Pontille D., dossier « Les petites mains de la société de l'information », Revue d'Anthropologie des Connaissances, vol.6 (1).

2011

Denis J. et Pontille D., « Aménager des espaces circulables : la dynamique des déïctiques », revue Sciences de la société, n° 80, pp. 177 - 192.

2011

Denis J., Pontille D., et Brighenti A.M., dossier « Urban Knowledges », Lo Squaderno, n° 19.

2011

Denis J. « Le travail de l'écrit en coulisses de la relation client », revue Activités Vol. 8 (2), pp. 32 - 52.

2010

Denis J. et Pontille D., Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des panneaux du métro, Paris, Presses des Mines, 200 pages.

2010

Denis J. et Pontille D., « Les espaces de variation des objets graphiques », Graphisme en France, n° 17, pp. 5 - 8.

2009

Pontille D., « Écriture et action juridique. Portrait de l'huissier de justice en réparateur », Semen, n° 28, pp. 15 - 31.

La fabrique scripturale du monde

Jérôme Denis & David Pontille

Le domaine de l'écriture est généralement saisi par les sciences sociales d'une manière très restrictive. En schématisant, les études consacrées à l'écrit s'intéressent essentiellement à deux aspects : d'un côté, sa dimension textuelle, en privilégiant l'analyse des grandes œuvres de la littérature (ses formes, ses auteurs, ses professions…) ; de l'autre, sa dimension cognitive articulée aux politiques d'éducation tournées vers le développement des personnes. Il existe pourtant une quantité d'autres modes d'existence de l'écrit, beaucoup plus anodins et apparemment futiles, qui méritent d'être au centre d'explorations scientifiques tout aussi approfondies, même s'ils obligent à examiner des objets moins nobles que les « textes » au sens traditionnel du terme.

Un monde d'écrits

Interroger la place de l'écrit dans notre monde passe par un double déplacement. Sur un plan théorique, il consiste dans un premier temps à se débarrasser d'une définition étriquée qui en réduit la portée et l'épaisseur. Cette définition peut prendre plusieurs formes. Elle fait par exemple de l'écrit le support d'une langue dont le siège originel serait la parole, et résume ainsi l'écriture à un acte de transcription, appréhendé surtout par ses faiblesses et son manque de profondeur : l'écrit serait ici une sorte d'ersatz de la parole. La réduction peut aussi se jouer à un niveau plus général en rabattant l'écrit sur le symbolique, c'est-à-dire des signes qui n'existent qu'à la place d'autre chose, un réel dont ils ne forment qu'une représentation forcément insatisfaisante, voire trompeuse. Face à ces conceptions appauvries, l'enjeu est au contraire d'explorer la force pragmatique de l'écriture, de reconnaître à la fois la variété des actes de langage spécifiques à la pratique de l'écrit et l'agentivité même des objets graphiques. Autrement dit, le premier mouvement consiste à enquêter sur la performativité de l'écrit.

Le second déplacement est affaire d'observation. Pour saisir ce que l'on fait avec et par l'écrit, et ce que les écrits nous font faire très régulièrement, il s'avère indispensable de porter le regard ailleurs que sur les grands objets traditionnels des sciences sociales. Il faut assumer une certaine myopie — pour reprendre les termes de Bruno Latour **[1]**, et focaliser son attention sur des choses anodines, suivre la trace de petits objets, prendre au sérieux des pratiques et des outils d'écriture qui paraissent à d'autres anecdotiques. Assumer, comme Georges Perec, que c'est dans l'infra-ordinaire, littéralement sous nos yeux, que se jouent des dimensions cruciales de ce que l'on appelle avec beaucoup trop de pompe la société, ou le plutôt le social, et notre histoire **[2]**.

Dès lors que l'on accepte de concentrer l'attention sur tel document, tel petit papier, telle case d'un formulaire, telle inscription murale, telle petite marque faite par un ouvrier sur la chaussée ou sur le bord de son atelier, telle opération d'effacement, l'anecdotique laisse la place à la richesse d'objets graphiques que l'on découvre innombrables et dont les modes d'existence apparaissent dans une grande variété **[3]**. Et l'on s'aperçoit vite que notre monde n'est pas seulement peuplé d'écrits qui l'habiteraient comme autant de traces extérieures de l'activité humaine, mais qu'il repose littéralement sur certains d'entre eux, qui le façonnent, l'organisent, le structurent… Le monde tient en partie sur des infrastructures scripturales qui, des marques sur la route aux lignes de codes informatiques, en assurent la marche quotidienne.

Comment rendre compte de ce foisonnement ? Comment documenter les actions de l'écrit ? Plutôt que de viser l'exhaustivité, nous proposons de recenser ici quelques pistes pour un travail de description et d'analyse de la fabrique scripturale du monde, en insistant sur des aspects les moins évidents ou plutôt sur ceux qui passent souvent inaperçus à côté de domaines maintes et maintes fois étudiés comme l'écriture littéraire ou journalistique. Nous avons

[1] Latour, B., 2006, Changer de société, refaire de la sociologie, Paris, La Découverte. **[2]** Artières, P., 2007, Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire, Paris, Les Prairies Ordinaires.

développé certaines de ces pistes dans différents articles, chapitres et ouvrages académiques, mais nous nous appuierons essentiellement ici sur des extraits de notre blog scientifique « Scriptopolis » **[4]**. Ce dernier est une production collective (avec Philippe Artières, historien) dédiée à l'exploration des pratiques ordinaires d'écriture et de lecture par l'usage de la photographie et de courts textes. À travers cette entreprise de publication collective (les articles ne sont pas attribués à un auteur, hormis ceux des invités), nous cherchons à documenter, et à coder en continu, l'immense variété des formes d'action de l'écrit.

Ordonnancements

Une grande part des objets graphiques qui peuplent notre monde contribue à l'ordonnancer. Il suffit de focaliser son regard quelques instants dans une rue ou à l'intérieur de n'importe quel bâtiment pour mesurer l'ampleur du phénomène. Les formes que prend cet ordonnancement scriptural sont très variées. On peut retenir tout une série de marquages qui inscrivent, à même les lieux, certains traits distinctifs. Ces marquages opèrent différents niveaux d'identification. Les enseignes signalent par exemple des lieux en indiquant à distance un nom et parfois la nature de l'activité qu'ils accueillent. Au sol, on trouve de très nombreuses sortes de marques qui, pour la plupart, spécifient l'usage d'espaces qu'elles rendent intelligibles, délimitant ainsi des zones réservées à des entités particulières : piétons, cyclistes, personnes à mobilité réduite, bus ou fourgons par exemple **[a]**.

[a] Entités
© Jérôme Denis et David Pontille

[3] Artières, P., 2012, La Ville Écrite, Paris, Éditions Georges Pompidou.

[4] www.scriptopolis.fr

Une autre forme d'ordonnancement tient dans des objets d'écriture plus « bavards », qui exposent dans des sites divers ce que l'on pourrait appeler des modes d'emploi. Sous la forme d'affiches, de panneaux à l'extérieur, ou de notes plus éphémères dans les espaces de travail ou les hôtels par exemple, ces écrits prennent la forme de textes qui rappellent explicitement un série de règles dont l'exposition semble faire office de rappel, voire de renforcement.

Tandis que les marquages reposent essentiellement sur des conventions et la capacité de chacun à reconnaître telle forme de trait ou telle couleur, les modes d'emploi agissent sur le mode de la référence, renvoyant parfois directement à un texte de loi ou un décret. Comme en témoigne la photographie prise dans une station balnéaire **[b]**, leur installation soulève d'innombrables questions, au premier rang desquelles celle du choix des règles qui doivent faire l'objet d'une exposition parmi toutes celles qui concernent un lieu et que personne « n'est censé ignorer ».

[b] Règles © Jérôme Denis et David Pontille

Enfin, on trouve parmi les dispositifs d'ordonnancement graphique ce que Deleuze et Guattari ont appelé des « mots d'ordre » **[5]** : des signes a-représentationnels tout entiers tournés vers l'action de ceux qui les contemplent. Ces signes, dont la flèche est l'exemple canonique, ne représentent rien, ils ne sont pas présents à la place d'un quelconque « signifié ». Au contraire, ils opèrent un

[5] Deleuze G. et Guattari F., 1980, Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, Paris, Éditions de Minuit.

aménagement graphique de l'espace, se mêlant à l'architecture et au mobilier pour composer un dispositif d'orientation hybride.

Infrastructures

L'écrit tient également une place primordiale dans l'organisation quotidienne de nos activités lorsqu'il n'est plus exposé dans des sites qu'il participe à ordonner, mais qu'il circule, généralement en coulisses, dans des bureaux et des services administratifs de secteurs très différents. Des objets foisonnants tels que les dossiers, les formulaires, les notes, les circulaires, les fichiers, etc. composent une infrastructure scripturale essentielle à la vie des entreprises et des institutions dont ils constituent à la fois l'ossature (juridique, économique, managériale…) et le véhicule de la plupart des échanges. Si dans les cas précédents la fixité et l'emplacement précis des objets graphiques sont des dimensions importantes de leur performativité, c'est ici la circulation qui fait la force de l'écrit. Cette circulation opère généralement en deux temps. Un premier cycle voit les documents se transformer au fil d'une série plus ou moins longue d'étapes : les éléments qui composent un dossier sont par exemple annotés, agencés entre eux et progressivement réordonnés ; les textes juridiques ou normatifs sont corrigés, amendés, biffés… Au cours d'un second cycle, ils sont ensuite figés dans leur forme, dupliqués, archivés et, pour certains, réactivés pour faire preuve par exemple **[c]**.

[c] Candidats
© Jérôme Denis et David Pontille

Au même titre que celui de la signalétique et des marquages urbains, ce monde de la paperasse demeure mal connu et peu considéré, même si de nombreuses recherches se sont penchées sur les pratiques d'écriture au travail. Il est d'autant plus important à étudier aujourd'hui que l'informatisation généralisée a décuplé les formes et les capacités d'action de ces écrits souterrains, voués à ne circuler presque exclusivement qu'à l'intérieur des administrations et des entreprises. Parmi les infrastructures scripturales qui façonnent une part importante de nos vies, les standards de communication électronique et les évolutions du code informatique lui-même constituent des sites de recherche stratégiques pour documenter l'extension du domaine de la performativité de l'écrit.

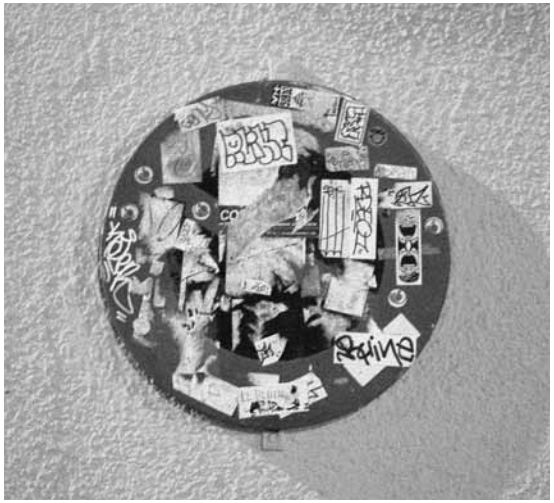
Ces deux premiers domaines d'écriture, très rapidement mis en lumière ici, n'orientent pas uniquement le regard vers une série d'objets graphiques qui méritent un examen tout particulier. Ils pointent également des enjeux de recherche plus généraux, notamment quant aux conditions de félicité de l'écrit. L'attention aux dispositifs d'ordonnancement graphique invite ainsi à élargir la focale de l'observation et à comprendre par quelles voies et quelles formes de relation avec d'autres écrits passe la capacité de certains objets graphiques à organiser le monde. De même, l'étude des infrastructures scripturales nécessite de ne pas se concentrer sur les documents uniquement, mais de prendre en considération la pluralité des opérations qui permettent leur circulation et assurent leur entrée en vigueur itérative. Enfin, prendre au sérieux l'action d'écrits habituellement considérés comme anodins suppose d'en interroger les propriétés matérielles et de ne pas s'arrêter aux évidences de ce que certains ont décrit comme les fondements d'une « culture » matérielle.

Écologies

On peut insister sur de nombreuses qualités propres aux artefacts graphiques destinés à ordonner le monde pour en expliquer la force. La fabrique de l'efficacité des dispositifs de marquage passe, dans la majorité des cas, par un certain niveau de standardisation (des couleurs, des matières, des gabarits…). L'installation de déictiques, destinés à indiquer et désigner des entités en situation, ne peut être

heureuse que si le choix de leur emplacement répond à certaines exigences. Mais à ces différentes qualités internes, il faut ajouter l'importance des relations beaucoup plus générales qu'entretiennent les objets de ce type avec ce qui les entoure et notamment avec d'autres formes scripturales.

Dans les lieux publics, les espèces d'écrits pullulent. Les espaces d'exposition sont limités et leur occupation prend la forme d'une véritable écologie graphique, chaque espèce coopérant ou luttant à sa manière contre les autres à des degrés différents. Cela est particulièrement visible dès lors que l'on suit l'installation et l'entretien de dispositifs d'ordonnancement dont la conception même suppose, parfois implicitement, qu'une partie au moins des espèces concurrentes qui cohabitent dans les mêmes espaces soient contrôlées. C'est par exemple le cas des graffiti, dont l'enlèvement constitue un postulat évident à l'action souhaitée de la signalétique du métro. Mais, comme nous avons pu le montrer à propos de la RATP, c'est aussi le cas de la publicité dont une trop grande présence est considérée comme une menace pour les panneaux directionnels et autres plans du réseau **[6]** Dans ces deux cas, l'important est de souligner que les luttes ne sont pas gagnées une fois pour toutes **[d]**.



[d] Stationnement
© Jérôme Denis et David Pontille

[6] Denis J. et Pontille D., 2010, Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des panneaux du métro, Paris, Les Presses Mines ParisTech.

Elles passent par un travail d'entretien continu et une supervision de l'environnement qui montrent à quel point la performativité graphique ne peut se rabattre sur les seules qualités internes des objets graphiques.

Parler d'écologie graphique permet par ailleurs de diriger l'attention sur la grande variété des formes scripturales qui occupent les lieux publics et de considérer plus directement des préoccupations relativement récentes dans les villes. Les espaces urbains semblent en effet traversés par des problématiques proches de celles de l'économie de l'attention (où une explosion de l'offre engendre une saturation de la demande) qui sont traduites dans des termes écologiques, au sens cette fois-ci de l'écologie politique. Les débats sont aujourd'hui nombreux pour faire émerger de nouvelles exigences de régulation des formes de marquage de la ville. Ces exigences débordent les seuls aspects esthétiques et sécuritaires qui prévalaient jusque-là, pour souligner les risques de saturation visuelle et informationnelle des espaces urbains. La ville de São Paulo est un exemple radical en la matière, puisqu'elle a mis en place en 2006 une loi municipale « pour une ville propre » conduisant à une régulation drastique des formats publicitaires et à une vaste campagne de désaffichage.

Travail

Pour élargir encore l'horizon d'analyse de l'écrit, il est essentiel d'appréhender le travail spécifique sur lequel repose la performativité des objets graphiques. Nous le rappelions à l'instant, l'écologie graphique des lieux publics passe par le déploiement d'opérations de supervision et d'entretien. Ce travail est constant et constitue l'une des conditions de félicité des objets qui visent à ordonner les espaces. C'est le cas de la maintenance plus généralement : les panneaux doivent être remplacés régulièrement, les marquages rénovés, et les néons des enseignes changés. Si ces tâches ne sont pas accomplies au jour le jour, l'action même d'ordonnancement graphique est mise à mal.

Ceci revient à dire que la performativité graphique ne tient pas toute entière dans les objets scripturaux, mais qu'elle est en quelque sorte répartie le long d'une chaîne sociotechnique où sont

agencés des objets, des métiers, des outils, des règles et des valeurs. Cette dimension est plus sensible encore lorsque l'on étudie les infrastructures scripturales. Les activités qui concourent à la fabrique des objets graphiques, puis qui assurent les conditions de leur circulation, sont variées et tiennent une place primordiale à chaque étape du cycle de vie des écrits. Pour les prendre pleinement en compte, un déplacement s'impose vis-à-vis de la plupart des recherches en sociologie et en psychologie consacrées aux pratiques d'écriture au travail, circonscrites aux façons d'agir « avec » des documents. Au contraire, l'enquête est orientée vers les spécificités du « travail de l'écrit », entendu comme l'ensemble des opérations qui sont directement tournées vers l'action « des » objets scripturaux, c'est-à-dire qui alimentent leur fabrique, leur circulation et leur maintenance.

Des possibilités d'enquête inédites s'ouvrent alors qui sont sensibles à des aspects souvent négligés au sein des infrastructures scripturales, comme l'importance des manipulations. Le traitement des dossiers, les saisies informatiques, la vérification, les classements sont autant d'opérations où le maniement des objets graphiques prime sur la lecture des textes. Dès lors qu'on s'y attarde, des formes de rapport à l'écrit émergent qui s'éloignent donc de la dichotomie standard entre lecture et écriture. Le travail de l'écrit suppose diverses formes d'engagement avec les objets scripturaux qui ne se résument pas à ces deux actions, beaucoup plus intriquées qu'il n'y paraît, comme dans les tâches consistant à annoter, surligner, raturer, saisir **[e]**.

[e] Désagrafage
© Jérôme Denis et David Pontille

Et l'éventail des pratiques est bien plus large que l'on pourrait l'imaginer au premier abord : pour des opérateurs, lire un document in extenso ou procéder à une lecture d'écrémage, c'est inscrire leur action dans différents horizons d'attente et c'est mobiliser des conceptions différenciées de leur activité.

Observer le travail de l'écrit dans des secteurs où il est essentiellement considéré comme de la « paperasserie » permet également d'appréhender sa richesse cognitive. Les tâches de saisie et de vérification, cruciales dans l'alimentation des bases de données dans une multitude de secteurs d'activités, reposent en effet toujours sur le jugement des opérateurs, face aux doutes et aux questions que soulève tout document écrit.Interpréter des traces peu nettes, comprendre les raisons d'une case vide, prendre l'initiative de corriger des incohérences sont autant de tâches généralement pas reconnues, voire prohibées, mais qui font malgré tout le quotidien des opérateurs et sans lesquelles la mécanique du « traitement » (des dossiers, des données...) se gripperait.

En miroir, ce type d'enquêtes invite aussi à explorer les raisons qui incitent de nombreuses entreprises à investir dans des formes d'organisation du travail centrées sur le « tout écrit ». Ces modèles d'organisation, qui ont cours aussi bien dans le secteur privé que public, font de la transparence et de l'immédiateté des propriétés intrinsèques des infrastructures scripturales. Ce faisant, ils dessinent des conditions de travail particulièrement difficiles pour les petites mains de la société de l'information, qui s'évertuent malgré tout à garantir la fiabilité des écrits dont ils assurent la circulation. Associés aux nouvelles formes d'automatisation de la relation client, ils organisent une véritable « back offisation » du monde dont il reste à mesurer toutes les conséquences **[7].**

Matières

L'attention aux différents aspects esquissés jusqu'ici ouvre des pistes encore insuffisamment explorées. Ils reposent sur une dimension cruciale que nous n'avons pas encore mentionnée : la prise en compte des divers matériaux dont sont composés les objets graphiques et qui, agencés les uns aux autres, contribuent eux aussi à la performativité de l'écrit.

Dès lors que l'on explore les écologies graphiques et les situations de travail scriptural, il est en effet impossible de s'en tenir à une posture exclusivement herméneutique qui ne cesse de renvoyer la signification et la valeur des textes au-delà de la matière.

Les matériaux sont des ingrédients essentiels des conditions de félicité de l'écrit : le dessin d'un passage piéton passe par exemple par des composants de peinture particuliers, une couleur standardisée, etc., au même titre que certains actes juridiques qui requièrent l'usage d'encres wwv, ou que les formulaires administratifs qui, s'ils ne sont pas remplis avec la bonne couleur, ne peuvent passer l'épreuve de leur traitement optique automatisé. Ce sont ces agencements matériels qui donnent aux objets graphiques leur pleine consistance et qui en garantissent la valeur. Stabilisés, ils leurs assurent la capacité de s'inscrire dans divers réseaux, opérant l'une des principales force de l'écrit comme instanciation langagière qui circule dans le temps et l'espace au-delà de la présence de ses initiateurs (designer, graphiste, typographe, concepteur, auteur…).

Se préoccuper de la matière des écrits ne se résume toutefois pas à l'exploration de leurs forces tangibles, comme c'est encore aujourd'hui trop souvent le cas. Aussi solides et standardisés soient-ils, les objets graphiques ne sont ni éternels, ni à l'abri d'une défaillance : les matériaux s'usent, se cassent, perdent en résistance. C'est une dimension importante de la part écologique de la performativité de l'écrit, et tout particulièrement des écrits exposés dans les lieux publics. Leur exposition, par exemple au soleil **[f]**, fait à la fois leur puissance et leur faiblesse.

[f] Coup de soleil © Jérôme Denis et David Pontille

[7] Denis J. et Pontille D., 2012, « Travailleurs de l'écrit, matières de l'information », Revue d'Anthropologie des Connaissances, vol. 6, n° 1, p. 1–20.

En d'autres termes, l'intérêt pour les propriétés matérielles de l'écrit passe aussi par l'observation des conditions de leur fragilité et par l'acceptation de leur vivacité : même s'ils sont stables à l'œil nu pendant un certain temps (variable selon les situations), les matériaux de l'écrit demeurent vivants et se transforment sans cesse, jusqu'à disparaître **[g]**.

Ce point est crucial dans la posture que nous défendons ici. Les conséquences d'une entrée dans la matière des objets graphiques sont en effet assez radicales. Elle assume d'abord que les écrits ne se résument pas à des textes graphiquement figés en attente d'une pluralité d'interprétations.

Surtout, elle renforce encore les deux points que nous avons décrits plus haut : l'écrit est affaire d'écologie graphique et de travail. Ces deux dimensions essentielles de la performativité de l'écrit se cristallisent dans un domaine d'activités qui demeurent largement inconnu et qu'il est crucial d'étudier de plus près : la maintenance et l'entretien.

[g] Vie et mort © Jérôme Denis et David Pontille

Assuré par des métiers au sein desquels se développent des savoir-faire et des formes de connaissances dédiés aux propriétés matérielles des objets graphiques et à leur fragilité, le travail de maintenance s'apparente à une forme de soin (de *care*) dont l'étude reste largement à faire.

Le pouvoir des capitales

Mario Vinícius
étudiant 2e cycle DNSEP / Master 2

La cœxistence entre les capitales et les minuscules de l'alphabet latin n'a pas toujours été aussi paisible qu'on pourrait le croire. De sa création à nos jours, ces signes, qui entourent et écrivent notre existence, ont une évolution graphique complexe. En effet, bien que ces signes aient un espace physique, plastique et sémantique propre dans l'écriture, on remarque que dans une même matière textuelle — des manuscrits jusqu'aux outils numériques contemporains — leur relation peut varier entre harmonie et disharmonie. Cela m'a conduit à interroger les relations de pouvoir linguistiques et graphiques entre les capitales et les minuscules. Après un bref rappel historique de ces formes et de leurs usages, nous porterons un regard sur notre environnement graphique et ses écologies; l'idée principale étant de montrer que les lettres sont des organismes omniprésents et très puissants qui façonnent les paysages de notre existence.

Brève histoire des formes des capitales et des minuscules

La matrice mentale ou squelette commun **[1]** de la capitale encore employée aujourd'hui n'a pas subi les altérations du temps. La *Capitalis Monumentalis* a été créée pour écrire sur les monuments des messages proclamant le pouvoir de l'Empire Romain ; l'exemple le plus notable est sans doute l'inscription de la Colonne Trajane **[a]**, datée du IIe siècle ap. J.C., qui annonçait : « Le sénat et le peuple romain, à l'empereur César Nerva Trajan Auguste, fils du divin Nerva Auguste, germanique, dacique, grand pontife, en sa 17e puissance tribunitienne, salué imperator pour la 6e fois, consul pour la 6e fois, père de la patrie, pour faire savoir de quelle profondeur la colline et l'endroit ont été creusés par de si grands travaux. »

[a] Inscription en *Capitalis Monumentalis* sur la base de la Colonne Trajane. © Monti, Rome / Ikona

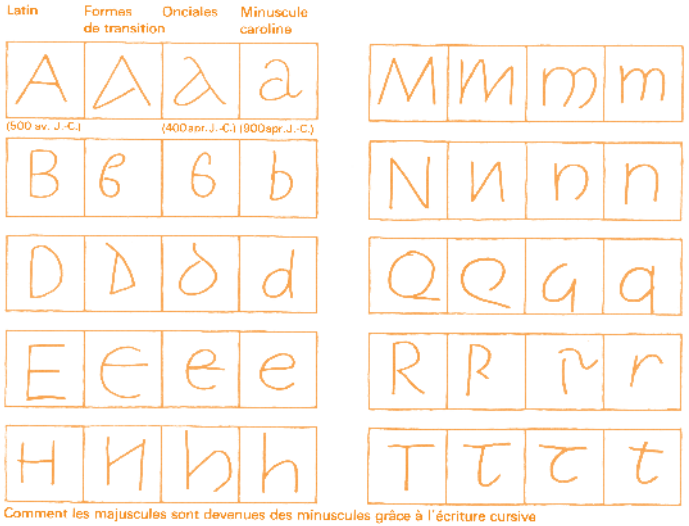
Ces lettres étaient d'abord peintes puis sculptées ; les gestes du sculpteur suivaient les lignes tracées au pinceau. Cette manière de faire explique en partie pourquoi le trait gravé préserve le mouvement organique de la main **[2]**. Pour la confection de manuscrits prestigieux, d'autres capitales, influencées directement par la *Capitalis Monumentalis*, étaient utilisées ; la plume étant préférée au pinceau. En parallèle, l'écriture cursive romaine s'est développée grâce notamment à la correspondance épistolaire quotidienne. Cette dernière écriture contenait déjà quelques archétypes des signes qui, avec l'évolution de l'alphabet latin vers la bicaméralité — c'est-à-dire la distinction entre les lettres majuscules et les minuscules dans un même alphabet —, font partie du squelette commun des lettres minuscules utilisées aujourd'hui.

La cristallisation de la forme actuelle des minuscules a été beaucoup plus tardive que celle des capitales. Deux moments importants retiennent notre attention. Le premier est la création de la minuscule caroline au VIIIe siècle par Alcuin d'York sous l'impulsion de Charlemagne. L'empereur désirait uniformiser de façon simple et lisible la communication écrite dans le vaste territoire de l'empire. Pour concevoir la minuscule caroline, Alcuin s'est notamment inspiré des écritures onciales et demi-onciales **[b]**, qui à leur tour contenaient des formes de lettres aujourd'hui

[1] Adrian Frutiger, 1983, Des signes et des hommes, Éditaions Delta & SPES, Denges.

[2] David Harris, 2009, A arte da caligrafia, Ambientes e Costumes Editora, São Paulo.

reconnues comme des minuscules (issues respectivement de l'ancienne et nouvelle cursive romaine) mélangées à d'autres identifiées comme capitales — par exemple, le « n » demi-oncial garde la forme capitale composée par deux traits verticaux et un trait diagonal en leur milieu.



Comment les majuscules sont devenues des minuscules grâce à l'écriture cursive

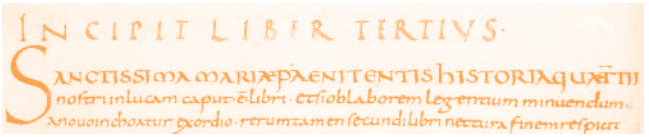
[b] Schéma d'Adrian Frutiger montrant l'évolution des capitales vers les minuscules, 1983, Des signes et des hommes, Éditions Delta & SPES, Denges © Adrian Frutiger

Le second est la redécouverte de la minuscule caroline par les scribes humanistes italiens au XVe siècle. Ces derniers ont influencé de façon décisive les premiers graveurs de caractères romains comme le pionnier Nicolas Jenson, français basé à Venise dans les années 1470 **[3]**. Il faut souligner que ces scribes ou dessinateurs de caractères ont été les premiers depuis l'Antiquité à étudier sérieusement la construction des formes de la *Capitalis Monumentalis*, étude que l'on peut notamment retrouver dans l'œuvre de l'italien Luca Pacioli De divina proportione (manuscrits datant de la fin du XVe siècle, avec une première version imprimée en 1509) et dans le Champ Fleury, livre de 1529 du français Geoffroy Tory. On doit à la Renaissance l'enracinement du mélange systématisé des capitales romaines et des minuscules

[3] Il est possible que Jenson soit arrivé à Venise à la fin des années 1460, mais on sait très peu ce qu'il a fait entre 1462 et 1469.

carolines dans le texte de labeur. C'est à cette période que nait la bicaméralité de l'alphabet latin telle que nous la connaissons aujourd'hui, car jusqu'alors, ces deux dessins — malgré les formes de transition onciales et demi-onciales susmentionnées — existaient indépendamment. On pouvait auparavant trouver les deux dans une même page manuscrite, mais rarement dans une même ligne, sauf dans le cas de lettrine. Dans le corpus paléographique, il était courant d'utiliser les capitales pour les titres sous la forme de lettrines et / ou en-luminures, et les formes carolines et ses dérivées dans le corps du texte même. Cela présuppose l'existence d'une hiérarchie dans les écritures **[b]** **[4]**.

[b] Détail d'une page manuscrite A arte da caligrafia, 2009, Ambientes e Costumes Editora, São Paulo © David Harris

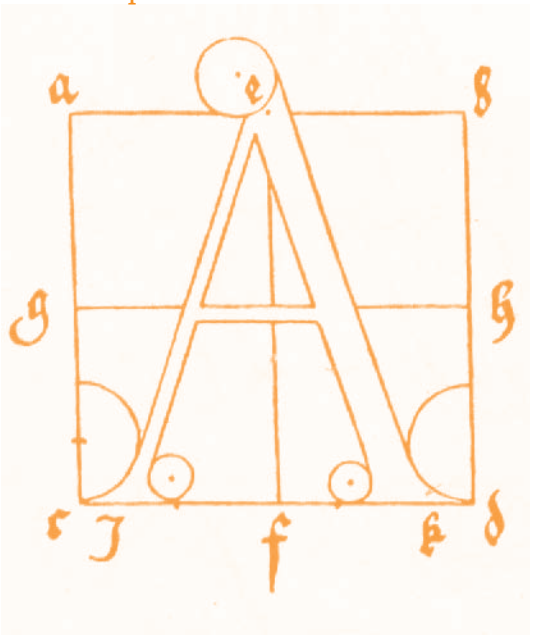


Les capitales : réflexions graphiques et humaines

La Capitalis Monumentalis était utilisée pour graver des inscriptions sur les monuments de l'Empire Romain. Le mot monument ayant pour sens premier en latin, *monere* « se remémorer », mais aussi le sens d'« avertir ». Cette écriture avait en conséquence pour fonction de perpétuer la mémoire des conquêtes de l'empire en avertissant de son pouvoir. Au-delà de l'étymologie, ces dessins avaient plastiquement un aspect monumental.
En analysant les formes et contre-formes de la Capitalis Monumentalis, Frutiger **[5]** a montré une relation frappante entre cette écriture et l'architecture des monuments d'alors. Une écriture peut-elle transmettre la monumentalité ? Bien entendu, la façon

[4] Détail d'une page manuscrite où la hiérarchie des écritures a été adoptée : le titre et la lettrine ont été écrits en capitales, la première ligne en onciale et le reste du texte en minuscule caroline. **[5]** *Ibid.*, Adrian Frutiger, 1983, pp. 101 - 102.

dont on perçoit la monumentalité n'est pas la même d'une culture à l'autre. En Occident, où l'influence culturelle latine est très forte, on associe fréquemment le monumental au politique et à une occupation grandiose de l'espace (d'ailleurs, le mot monumental est fréquemment utilisé pour désigner quelque chose de gigantesque, colossal). La hauteur et la chasse des capitales sont nettement supérieures à celles des minuscules, ce qui est déjà un premier indice de monumentalité. On peut également mentionner leur verticalité rigide et prononcée **[6]**. En outre, dans plusieurs caractères d'imprimerie, anciens ou contemporains, les lettres majuscules gardent les proportions canoniques de l'Antiquité Classique **[c]**. Mais ce ne sont pas seulement les formes qui donnent aux majuscules sa charge politique au cours de l'histoire, ce sont aussi ses usages, et nous essayons de montrer dans cet article que les deux sont intrinsèquement liés.



[c] Les proportions canoniques du dessin du « A ». Extrait de l'œuvre Proportions des lettres, 1525, de Albrecht Dürer. © Dürer, A, 1965, Of the Just Shaping of Letters, Dover Publications Inc, New York

En plus de l'usage originel de la *Capitalis Monumentalis*, les écritures majuscules qui en dérivent plus directement – si comparées à

[6] Bien que les sérifs ne fassent pas partie de nos matrices mentales de lettres, cet effet est augmenté si elles sont présentes, comme dans le cas de la *Capitalis Monumentalis*.

des écritures de transition onciales et demi-onciales et enfin aux minuscules – ont historiquement occupée une position élitiste dans la mise en page. C'est la notion de la hiérarchie des écritures et de la hiérarchie typographique. Les titres et les lettrines écrits en capitales occupent en effet les espaces privilégiés dans la page. Avec l'apparition de l'imprimerie en Occident, contemporaine de la bicaméralisation de l'alphabet latin, l'orthotypographie est née, et avec elle des règles de placement de capitales qui changent de pays en pays et en fonction du contexte typographique. À ce sujet, nous allons nous pencher sur certains cas individuels d'usages de la majuscule.

Dans la plupart des langues européennes, les noms propres sont capitalisés, bien que les règles de capitalisation aient été encore très malléables jusqu'au début du XVIIIe siècle, à cause de l'indice élevé de l'analphabétisme en Europe. Le nom est ce dont nous avons besoin pour établir un contact formel avec le statut selon les époques et les lieux – ce statut peut être religieux (le baptême étant un exemple) ou séculier (comme les actes de naissance et les pièces d'identité). Selon une perspective laïque, on peut interroger l'esprit anthropocentriste de la Renaissance : a-t-il influencé la fixation systématisée de cette règle ? En Anglais, bien que ce ne soit pas de façon arrêtée (d'autres théories existent et ne s'excluent pas les unes des autres), la fixation de la capitalisation du pronom de la première personne du singulier « I » m'amène à me demander si ce n'est pas un cas où l'on érige la monumentalité de notre autorité (et conséquemment de notre responsabilité) devant le monde, dans la façon d'être un individu. En parlant d'exemples notables issus de la religion quant à la capitalisation, on peut mentionner les capitales de déférence, comme dans les pronoms personnels se rapportant à Dieu, ainsi que la capitalisation elle-même du mot « Dieu ».

Dans l'espace public, les inscriptions monumentales de l'Antiquité jusqu'à la contemporanéité qui emploient les capitales de façon ostentatoire sont toujours visibles. Plusieurs monuments politiques construits des siècles après Rome n'utilisent pas la voyelle « U » (une addition à notre alphabet postérieure à Rome), mettant le « V » à sa place **[d]**.

[d] Détail du Monument aux Combattants de la Haute-Garonne, à Toulouse 2008 (disponible sur www.panoramio.com) © Jefferson Wellano

Cette connexion avec le passé nous amène à penser à l'origine de nos institutions, et suscite parfois des critiques. Des typographes modernistes comme Herbert Bayer (artiste ayant étudié et enseigné au Bauhaus) **[e]** et Jan Tschichold (graphiste et typographe très influent) ont proposé d'abolir les capitales pour l'unicaméralité minuscule ; cette pensée fonctionnelle met en valeur l'économie de temps et les ressources qui en résulterait ainsi que l'esthétique :

[e] Caractère Universal, de Herbert Bayer, créé entre 1925 & 1926, ce caractère ne contient que des minuscules. © Roxanne Jubert, Graphisme, typographie, histoire, Éditions Flammarion, 2005, Paris.

Tschichold dans la Neue Typographie (1928) **[f]** **[7]** argumente que l'alphabet latin bicaméral est constitué d'un mélange de dessins non harmonieux, issu de l'indéniable distance qu'il existe entre

[7] Le typographe a réalisé cette recherche vers une nouvelle écriture entre 1926 & 1929. © Roxanne Jubert, 2005, Graphisme, typographie, histoire, Éditions Flammarion, Paris.

les périodes historiques qui ont vu apparaître ces deux dessins: *Capitalis Monumentalis* et minuscule caroline **[8]**.

[f] Projet de Jan Tschichold pour un alphabet unicaméral et phonétique.

Il y avait derrière cette attitude moderniste une pensée utopique provenant de l'association des minuscules aux valeurs démocratiques — or, elles sont les lettres les plus fréquentes dans la plupart des textes. Un autre avantage fonctionnel, en plus de la simplification rationnelle résultante d'un alphabet unicaméral, tendrait à dire que les minuscules, ayant des ascendantes et descendantes, donc plus de variation dans leurs formes, sont plus vite lues par rapport aux capitales. Cet argument persiste, soutenu par des études spécifiques qui ont même, à titre d'exemple, guidés la décision de l'administration de New York en 2010 à changer toute la signalétique de l'état. En effet, celle-ci entièrement composée en capitales ne permettait pas selon cette étude une bonne lisibilité. Ainsi, tous les panneaux de signalisation ont été changés et utilisent maintenant des majuscules et des minuscules.

Conclusion

Cette réflexion est un travail en cours, et il reste encore à explorer de nombreuses autres nuances concernant la relation qu'entretiennent le pouvoir et les capitales dans leurs usages. Quant à la bicaméralité, plusieurs alphabets unicaméraux, comme le géorgien ou l'hébreu prouvent qu'elle n'est pas une nécessité absolue. Et bien que les arguments modernistes aient eu un certain écho, nous continuons à employer à la fois les deux dessins: minuscules et capitales. Après plusieurs siècles de familiarisation avec ce système, il semble difficile d'aller contre

des habitudes culturelles persistantes — du moins à court terme, car cela demanderait des efforts considérables d'adaptation aussi bien en tant qu'individu que dans notre organisation sociale. Quelle que soit la situation, nous remarquons que même si l'unicaméralité minuscule est de plus en plus présente au travers d'outils comme le texto ou le mail **[9]**, il faut que les formes anciennes soient enseignées pour que l'on puisse les déchiffrer et, conséquemment, déchiffrer toute l'histoire derrière ces formes, une histoire riche de contradiction.

[8] Jan Tschichold, 1998, The New Typography, University of California Press, Berkeley. **[9]** Où souvent l'envie d'une communication écrite rapide et informelle se sert de cette simplification.

Julie Denouël
Maître de conférences en sciences du langage et membre du laboratoire Praxiling, Université Montpellier III — CNRS.

Axes de recherche
Usages sociaux des TNIC (analyse des relations entre la configuration du dispositif technique et l'agencement des pratiques discursives, interactionnelles et relationnelles). — Identité numérique (analyse des processus d'expression, de production et de reconnaissance de soi en ligne) — Nouveaux médias, culture participative et production d'information en ligne — Culture des écrans et présence numérique.

Publications

2012
« Lien social, sociabilités numériques et sites de réseaux sociaux », Denouël, J., F. Granjon, in M. Amar et V. Mesguich (dir.), Bibliothèques 2.0 : À l'heure des médias sociaux, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, pp. 23 - 31.

2011
« Identité », Communications (n° thématique « Les cultures du numérique »), n° 88, pp. 75 - 81.

2011
Denouël, J., Granjon, F., (dir.), Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages, Paris, Collection Sciences sociales, Presse de l'École des Mines, p. 322.

De l'usager au concepteur, et retour. Quelques éléments sur l'intégration de l'expérience des usagers dans les processus d'innovation

Julie Denouël

Si l'on observe l'organisation des processus d'innovation, on constate encore souvent que les questions liées aux usages n'interviennent que dans les phases ultimes du processus de développement ; ceci laissant implicitement supposer qu'il suffit qu'une technologie soit bien conçue pour qu'elle soit naturellement acceptée et mobilisée par les usagers. Or, nombreuses sont les innovations techniques qui, malgré leur qualité intrinsèque (technique, graphique, etc.), se trouvent largement sous-exploitées, et ce, pour des raisons très diverses : certaines répondant de façon relativement périphérique aux besoins des utilisateurs, d'autres manquant d'être pleinement adaptées au contexte d'activité du public cible auquel elles sont censées être destinées, d'autres encore, projetant des types d'actions qui se trouvent en contravention avec les règles d'organisation de la vie sociale, etc. Ainsi, l'univers des usagers et celui des concepteurs apparaissent, malheureusement, encore trop souvent étrangers l'un à l'autre.

Pour autant, de nombreux industriels considèrent depuis longtemps qu'il est nécessaire de prendre en compte le point de vue des usagers dans la dynamique d'innovation et que, pour ce faire, il est important d'engager une investigation spécifique permettant de comprendre ce que les usagers font des dispositifs techniques **[1]**. Dès le début des années 80, des systèmes d'innovation intégrant la problématique des usages sont ainsi mis en œuvre, comme, par exemple, ceux qui portent sur les CSCW (*Computer Supported Cooperative Work*), situations de travail complexes supposant d'être structurées autour d'environnements professionnels fragmentés, de pratiques de coopération diversement médiatisées par des

[1] Investigation spécifique en ce qu'elle s'écarte, notamment, d'une démarche marketing.

technologies et de tâches individuelles et collectives répondant d'ordonnancements et de temporalités fort différents. Dans ce cadre, « les développeurs et les concepteurs de dispositifs techniques sentaient bien qu'ils devaient mieux comprendre comment les individus travaillaient et s'organisaient, afin de concevoir des systèmes techniques répondant plus adéquatement aux besoins des individus et des organisations **[2]** ». Pour favoriser une meilleure adaptation des innovations aux usagers et à leur(s) contexte(s), les équipes d'ingénieurs — et plus particulièrement celles des centres de recherche et développement (R&D) — ont dès lors été souvent complétées de chercheurs en sciences humaines et sociales (ergonomes, psychologues, sociologues, linguistes, économistes, historiens, etc.) venant apporter, en différents moments de la conception, des éclairages sur la façon dont les individus s'approprient, rejettent, détournent (entre les autres), les innovations techniques.

Ainsi, progressivement, les expériences des usagers, à travers leurs utilisations et leurs usages (notions proches mais pas exactement synonymes), ont été appréhendées comme des ressources essentielles des dynamiques d'innovation. Aussi, proposons-nous, dans le cadre de cet article, de préciser tout d'abord en quoi les utilisations et les usages constituent des points d'entrée pertinents pour saisir les expériences des usagers, puis d'esquisser les contours de trois modèles de conception intégrant précisément ces expériences.

1 L'expérience des usagers : une question d'utilisation ou d'usage ?

Le vocabulaire de sens commun nous amène souvent à considérer *utilisation* et *usage* comme deux termes synonymes. Or, si l'on observe la façon dont ces derniers sont convoqués dans le champ scientifique, force est de constater qu'ils relèvent de programme de sens distincts (mais également complémentaires pour un processus de conception) : si la notion d'*utilisation* engage un point de vue très fin sur le rapport entre individu et technologie et rend principalement compte du processus cognitif et fonctionnel de manipulation d'un objet technique, la notion d'*usage* suppose d'ouvrir le champ d'observation pour incorporer davantage le

[2] Jauréguiberry, F., Proulx, S., 2011, Usages et enjeux des technologies de communication, Toulouse, Erès, p. 43.

contexte social et culturel dans et par lequel les technologies sont mobilisées. La notion d'*utilisation* fait partie des outils d'analyse fondamentaux de l'ergonomie et des sciences cognitives, que l'on trouve le plus souvent dans le cadre des études sur les IHM (Interactions Homme-Machine) **[3]**. Dans cette optique, analyser le processus d'*utilisation* vise à déterminer l'intérêt général et particulier d'un nouveau dispositif technique et, ce faisant, à identifier les contraintes et les obstacles auxquels un *utilisateur* peut se trouver confronter au moment où il mobilise ce nouvel outil. Le processus d'*utilisation* est alors questionné à travers trois critères corrélés **[4]** : celui de l'*utilité* (existe-t-il une adéquation entre les fonctions offertes par le dispositif technique et celles nécessaires à l'*utilisateur* pour réaliser les tâches qui lui sont affectées ?), celui de l'*utilisabilité* (le dispositif technique choisi par l'*utilisateur* est-il utilisable ? le dispositif choisi est-il, du point de vue de l'*utilisateur*, efficace, efficient et satisfaisant ?) et celui de l'*acceptabilité* (le dispositif technique respecte-t-il les normes et conventions sociales qui règlent les situations dans lesquelles l'*utilisateur* va être amené à le mobiliser ?). Ainsi, l'approche construite à partir de la notion d'*utilisation* suppose un examen détaillé de l'« expérience *utilisateur* » **[5],** c'est-à-dire la façon dont un individu va pouvoir appréhender les différentes fonctions techniques et va ensuite mettre en œuvre les scripts d'action offerts par la technologie en fonction de buts et d'objectifs préétablis. Pour saisir ces expériences, on propose à des individus d'effectuer un ensemble de tests, le plus souvent en laboratoire ou dans le cadre d'expérimentations, dont les résultats

[3] Sencah, B., 1990, Évaluation ergonomique des interfaces Homme / Machine : une revue de la littérature, Rapport INRIA n° 1180, Le Chesnay, INRIA Publications. **[4]** Tricot, A., Plegat-Soutjis, F., Camps, J.-F., Amiel, A., Lutz, G., & Morcillo, A., 2003, « Utilité, utilisabilité, acceptabilité : interpréter les relations entre trois dimensions de l'évaluation des EIAH », in C. Desmoulins, P. Marquet et D. Bouhineau (dir.), Environnements informatiques pour l'apprentissage humain, Paris : ATIEF / INRP, pp. 391-402. des EIAH », in C. Desmoulins, P. Marquet et D. Bouhineau (dir.), Environnements informatiques pour l'apprentissage humain, Paris : ATIEF / INRP, pp. 391-402. **[5]** Bercenilla, J., et Bastien, J. M. C., « L'acceptabilité des nouvelles technologies : quelles relations avec l'ergonomie, l'utilisabilité et l'expérience utilisateur ? », Le Travail Humain, n° 72, pp. 311-331, 2009.

permettent de définir ensuite les conditions optimales d'*utilisation* au travers desquelles le dispositif atteint sa finalité.

Avec la notion d'*usage*, on se détache d'une perspective centrée sur l'*utilisateur* pour ouvrir la focale et s'intéresser conjointement à l'*usager* et au *contexte social et culturel* dans lequel il est engagé. Cette notion est ainsi associée à la sociologie des usages, courant de recherche pluridisciplinaire relevant des sciences sociales **[6]**. Se tenant à égale distance de deux conceptions influentes en sciences sociales, l'une plutôt « technodéterministe » **[7]** et l'autre davantage « sociodéterministe » **[8]**, la sociologie des usages vise à saisir, non pas ce que les technologies font aux individus, mais ce que les individus font des technologies. Ainsi, ce courant suppose d'observer, au plus près des pratiques, les « usages réels » tels qu'ils sont produits dans des contextes avérés (au domicile, au travail, dans les transports, etc.), par des individus aux trajectoires biographiques diverses. Pour ce faire, on s'appuie sur différentes méthodes d'enquête de terrain (observations ethnographiques, entretiens, carnets de bord, etc.), afin de saisir le contexte des usagers et ainsi identifier les différentes logiques (interactionnelles, relationnelles, économiques, sociales, culturelles, mais aussi techniques) qui structurent la façon dont ils mobilisent des technologies. Questionner le contexte s'avère ici indispensable et central, dans la mesure où les technologies ne sont jamais des objets neutres et que leurs usages se révèlent toujours pluriels et composites. En effet, ces différents travaux ont pu montrer à maintes reprises que l'appropriation des nouveaux dispositifs était le lieu de transformations — voire de réinventions — dans lesquelles les scripts d'*utilisation* imaginés par les ingénieurs tendaient souvent à être déformés, contournés ou recyclés par les usagers. Ce faisant, ces recherches ont pu mettre en évidence le fait que tout usage s'inscrit dans une

[6] Denouël, J. et Granjon, F., 2011, Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages, collection Sciences sociales, Paris, Presses des Mines. **[7]** Supposant que toute innovation technique impacte les activités sociales et constitue un élément moteur des changements historiques et sociétaux. **[8]** Supposant a *contrario* que les structures de reproduction du social conditionnent le développement et la façon d'utiliser des technologies.

« double médiation » **[9]**, principe réflexif entre *technogénèse* et *sociogénèse* — « à la fois technique car l'outil structure la pratique, mais aussi social car les formes d'*usage* et le sens accordé à la pratique se ressourcent dans le corps social » **[10]**.

Prenons un exemple de cette démarche, en partant d'une analyse relativement répandue concernant l'*usage* des sites de réseaux sociaux : on souligne souvent le fait que la massification des usages du web 2.0 aurait favorisé une tendance à l'expression de soi — voire à l'exposition de soi —, phénomène qui relèverait d'une exacerbation pathologique du *moi* et serait la conséquence des cultures narcissiques traversant les sociétés capitalistes avancées **[11]**. En contrepoint de ces analyses qui manquent probablement de s'appuyer sur un examen empiriquement fondé, plusieurs enquêtes de terrain ont souligné que, certes, les réseaux socionumériques autorisent la production et la mise en visibilité d'identitèmes personnels — voire intimes — (processus relevant de la *technogénèse*), mais que ces mêmes identitèmes sont produits de façon à être orientés vers Autrui, dont il est attendu une réaction, voire une évaluation en retour. Dès lors, on remarque que le processus d'expression de soi traversant les usages des réseaux socionumériques s'inscrit dans des processus corrélés relevant de la *sociogénèse*, qui sont liés à une volonté d'extimité **[12]**, de mise en relation **[13]** et de reconnaissance sociale **[14].**

En outre, c'est pour saisir les différentes logiques qui traversent les usages et mieux appréhender leur plasticité que l'on fait appel de plus en plus « en amont » dans le processus de conception aux chercheurs en sciences humaines et sociales. Si la coopération entre chercheurs en SHS et ingénieurs s'opère avec plus ou moins

[9] Jouet, J., 2000, « Pratiques de communication et figures de la médiation », Réseaux, p. 60, pp. 99 -120, 1993. **[10]** Jouët, J., « Retour critique sur la sociologie des usages », Réseaux, 18 / 100, p. 497. **[11]** Twenge, J.M., Keith Campbell, W., 2009, The Narcissism Epidemic. Living in the Age of Entitlement, New York, Free Press. **[12]** Tisseron, S., 2011, « Intimité et extimité », Communications, n° 88, pp. 83 - 92. **[13]** Cardon, D., 2009, « L'identité comme stratégie relationnelle », Hermès, n° 53, pp. 61- 66. **[14]** Granjon, F. et Denouël, J., 2010, « Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux », Sociologie, n° 1, vol.1, pp. 25 - 43.

de facilité et d'efficacité **[15]**, on remarque cependant que l'expérience des usagers est maintenant considérée, du point de vue des responsables industriels, comme un enjeu central pour l'innovation qui nécessite la mise en œuvre de processus de conception *ad hoc.*

2 Trois modèles de conception intégrant l'expérience des usagers.

En nous appuyant sur les travaux d'Alexandre Mallard, sociologue spécialiste des processus d'innovation en entreprise **[16]**, nous présenterons trois modèles de conception intégrant l'expérience des usagers auxquels on recourt assez fréquemment aujourd'hui dans les centres de R&D. L'*incubation*, la *percolation* et l'*internalisation* engagent, chacune, une démarche spécifique qui vise à affaiblir les lignes de séparation entre usagers et ingénieurs et, par là-même, à trouver de nouvelles ressources (potentiellement inattendues ou non imaginables autrement) venant alimenter le processus de conception.

Le modèle d'*incubation* suppose d'être accompli à l'intérieur d'un centre de R&D et a pour particularité d'engager une coordination étroite entre les différents acteurs d'une équipe de conception pluridisciplinaire. La démarche associée à ce modèle repose tout d'abord sur un *processus itératif*, impliquant l'alternance de séquences de conception, de séquences de développement et de séquences de tests et d'expérimentations. Dans une première phase, le dispositif technique en cours d'élaboration est en effet appelé à être confronté de façon répétée à un « univers extérieur ».

[15] Le souhait de former des équipes pluridisciplinaires permettant d'associer des compétences et des approches variées se heurte parfois à des principes de réalité difficiles à contourner, certains relevant de contraintes organisationnelles ou temporelles (l'analyse des usages requiert par exemple de travailler sur des temporalités moyennes à longues qui s'accordent souvent mal avec les temporalités courtes au fondement de l'organisation du secteur industriel et du marché économique), certains liés à la difficulté de réunir et faire collaborer des individus dont les formations et les cultures s'inscrivent dans des voies éloignées, voire radicalement opposées. **[16]** Mallard, A., 2011, « Explorer les usages, un enjeu renouvelé pour l'innovation des TIC », in J. Denouël et F.Granjon (dir.), Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages, Paris, Presses des Mines, pp. 253 - 282.

Cet univers extérieur forme un espace d'expérimentation et de simulation d'utilisations, construit le plus souvent en laboratoire par des ergonomes, au moyen duquel il va être possible de mettre à l'épreuve certaines hypothèses apparaissant dans le cours du processus d'innovation ou de collecter des informations qui ne sont pas disponibles dans la sphère de conception **[17]**. Cette première phase de la démarche d'*incubation* a pour avantage de permettre l'identification progressive de leviers sur lesquels il est possible d'agir pour contrôler la trajectoire d'*usage* à venir ; ne serait-ce que pour éviter l'échec. C'est à l'issue de ce processus de conception séquentialisé qu'intervient la commercialisation de l'innovation technique et sa diffusion sur le marché. Dans une seconde phase, la démarche d'*incubation* est complétée par une séquence d'analyse des usages, supposant d'observer, sur une temporalité plus ou moins longue, la façon dont les usagers introduisent et mobilisent les nouvelles technologies dans leur contexte de vie. Le résultat de ces observations est présenté à l'équipe en charge du développement en vue de nouveaux ajustements au dispositif mis sur le marché ou à de nouvelles innovations.

Par rapport au précédent modèle, le modèle de *percolation* engage quant à lui un travail d'ouverture vers l'extérieur du centre de R&D. Dans ce cadre, l'objectif est de développer les capacités d'innovation de l'entreprise en les complétant par des ressources externes. Qu'entend-on par « ressources externes » ? Cette formulation peut avoir des acceptions plurielles selon le système de *percolation* employé. En effet, ce deuxième modèle de conception a été décliné en plusieurs démarches. Parmi elles, se trouve l'*open innovation* **[18]** supposant que les services de conception d'une entreprise développent des interactions avec des acteurs porteurs de dynamiques d'usages et d'innovations (ingénieurs indépendants, designers, responsables de start-up, chercheurs issus des sphères privée et académique, etc.) et, par là-même, saisissent des innovations

[17] Deuff, D., Cosquer, M. et Foucault, B., 2010, « Méthode centrée utilisateurs et développement agile : une perspective ‹ gagnant-gagnant › au service des projets de R&D », Proceedings IHM 2010, ACM, pp. 189 - 196.
[18] Chesbrough, H., Vanhaverbeke, W., West, J., 2006, Open Innovation. Researching a New Paradigm, Oxford, Oxford University Press.

émergentes **[19]**. Pour mettre en œuvre ce processus d'innovation ouverte, on s'appuie notamment sur la pratique du réseautage, dans le cadre de colloques, conférences, et autres espaces d'échange entre membres d'un même secteur d'activité **[20]**. Mallard souligne à cet égard que « l'objectif idéal de ce type de (pratique) est de capter les effets de ‹ créativité en milieu ouvert › que constitue la circulation des idées et des projets dans ces lieux de discussion, des effets qui sont d'autant plus intéressants que les propositions d'usages en question sont en général associées à des technologies en cours de développement — au lieu d'être désincarnées comme c'est souvent le cas dans les exercices de créativité classiques » **[21]**. En outre, l'innovation prend forme, ici, à l'articulation de l'intérieur et de l'extérieur de l'entreprise, à travers un processus de partage réciproque d'informations et de connaissances.

Le modèle de conception par *internalisation* reprend les principes d'ouverture et de captation de ressources externes portés par le modèle de la *percolation*, mais dans un contexte et selon des modes de partage relativement différents. En effet, l'objectif est, ici, de rester attentif aux usages produits dans des communautés de pratiques, de saisir les plus pertinents pour les rediriger ensuite vers les centres de conception industrielle, les inscrire dans de nouvelles stratégies de développement puis les diffuser sur le marché **[22]**. Nombre des innovations liées à internet, et plus particulièrement au web 2.0, participent de cette démarche : le p2p, le wifi ou les sites

[19] Ce processus présente quelques liens avec les dynamiques participants de l'*open source*, sans en être — loin s'en faut — un équivalent exact.
[20] Dans le champ de l'innovation des technologies d'information et de communication, la *Cantine numérique* — qui a été créée à Paris puis exportée dans différentes villes de France métropolitaine —, forme un « espace d'intéressement », tel qu'il a pu être décrit par M. Akrich, M. Callon et B. Latour (« L'art de l'intéressement » in D. Vinck (dir.), Gestion de la recherche. Nouveaux problèmes, nouveaux outils, Bruxelles, De Boeck, pp. 27 - 52, 1991), qui est particulièrement favorable à la constitution de ces réseautages et, ainsi, à la circulation des connaissances et des idées (cf. http://lacantine.org).
[21] *Ibid.*, Mallard, 2011, p. 270.
[22] En outre, cette démarche s'inscrit dans le sillage des logiques de *lead users* décrites par Eric von Hippel (2005, Democratizing innovation, Cambridge, MIT Press) ou des dynamiques d'*innovation ascendante* mises en évidence par Dominique Cardon (2006).

de réseaux sociaux sont tous le fruit du travail de collectifs amateurs, de groupes d'étudiants ou de militants associatifs, fort éloignés des cercles d'innovation industrielle. Et c'est l'augmentation croissante des usages de ces mêmes dispositifs qui a obligé les industriels à accompagner leur diffusion, en s'appropriant et en développant de nouveaux standards qui, à un moment, sont devenus incontournables (comme dans le cas du wifi) ou en réorientant leur stratégie et conception de service (par exemple, davantage centrée sur l'échange de contenus culturels numériques depuis l'apparition du p2p). Du point de vue des acteurs industriels, cette démarche offre de nombreux avantages puisque « les collectifs concernés (sont) des lieux d'expérimentation intensive du couple dispositif-*utilisateur* et de partage des savoirs issus de ces expérimentations, et (qu'à ce titre) ils peuvent favoriser l'émergence de nouveaux produits fortement adhérents à des usages effectifs **[23]**. Cela dit, l'*internalisation* engage une démarche qu'il faut pouvoir mettre en œuvre de façon éclairée. Elle peut faire émerger des situations tendant vers l'exploitation du travail produit en externe. Pour être tout aussi efficace que juste, l'association du monde marchand avec le monde non marchand doit, en ce cas, reposer sur un système de collaboration, lui-même fondé sur un strict partage entre égaux.

Conclusion

Dans le cadre de cet article, nous avons souhaité rappeler l'intérêt d'intégrer l'expérience des usagers dans le processus de conception. L'analyse des usages sociaux des dispositifs techniques peut amener vers la découverte de pratiques diverses, et parfois inattendues, sur ce que la technologie peut faire et ce que l'on peut faire avec. En outre, il est utile de pouvoir élaborer des systèmes d'innovation qui intègrent, en différents moments du processus de conception, le point de vue des *utilisateurs* et des usagers. En esquissant les contours de trois modèles actualisant ce type de démarche, nous avons tenté de mettre en évidence différents modes d'articulation entre usagers et concepteurs et, ce faisant, de rendre compte des différents espaces au sein desquels il est possible de trouver de nouvelles ressources pour la conception d'objets innovants.

[23] *Ibid.*, Mallard, 2011, p. 268.

Graffiti

Oxana Andreeva
étudiante 2e cycle DNSEP / Master 1

1

1 Supporters de football contre une équipe adversaire (détournant leur logo), banlieue de Moscou © Oxana Andreeva

2

2 Mots de soutien à un parti russe, banlieue de Moscou © Oxana Andreeva

3

3 Déclaration d'amour sur le mur, banlieue de Moscou © Oxana Andreeva

4

4 Graffiti (signifiant mercure) en cyrillique, banlieue de Moscou © Oxana Andreeva

Oxana Andreeva a mené une micro-enquête sur les graffiti disséminés dans les gares d'un train de banlieue qui se diregeait vers Moscou. Elle s'est particulièrement intéressée aux messages défendant des idées politiques, supportant une équipe de football ou des déclarations d'amour. Elle a également porté son attention sur l'alphabet employé pour écrire ces messages et constatât qu'ils étaient majoritairement rédigés en latin et peu en cyrillique.

5

5 Amorces de dialogue entre plusieurs personnes rédigées à la main, banlieue de Moscou © Oxana Andreeva

6

6 Graffiti en cyrillique, banlieue de Moscou © Oxana Andreeva

7 Prénom d'un homme politique en cyrillique, banlieue de Moscou © Oxana Andreeva

8

8 Message de supporters d'une équipe de football en utilisant le logo de l'équipe, banlieue de Moscou © Oxana Andreeva

Art Kleiner

Art Kleiner est écrivain, conférencier et journaliste. Il est rédacteur en chef de strategy + business, magazine dédié au management publié par Booz & Company.

Il est l'auteur de The Age of Heretics : A History of the Radical Thinkers Who Reinvented Corporate Management, 2e édition, Jossey-Bass, 2008 et de Who Really Matters : The Core Group Theory of Power, Privilege, and Success, Doubleday,2003. Il est directeur éditorial de la série Fifth Discipline Fieldbook avec Peter Senge et co-auteur de Schools That Learn, Doubleday 2000 et The Dance of Change, Doubleday 1999.

www.well.com/user/art/index.html

Tim Brown

Président d'*IDEO*, société qui a fondé sa réputation en créant la première souris d'Apple et le Palm V. IDEO conseille des entreprises multinationales et des organismes publics, dans les domaines de l'éducation, la santé ou le social. Tim a reçu de nombreux prix en design, et ses travaux ont été exposés au Museum of Modern Art de New York, à l'Axis Gallery de Tokyo et au Design Museum de Londres. Il a obtenu en 2004 un doctorat de science honoraire de l'Art Center College de Pasadena, Californie, et a été nommé en 2005 professeur invité en design à l'University de Northumbria, Newcastle, Angleterre.

Tim Brown, Barry Katz, Change by Design : how design thinking transforms organizations and inspires innovation, Harper Collins Publishers, New York, 2009. Pour l'édition française, L'Esprit design : le design thinking change l'entreprise et la stratégie, titre traduit par Laurence Nicolaieff, collection Village Mondial, Éditions Pearson, août 2010.

www.ideo.com

http://designthinking.ideo.com

Les chemins de la pensée — Entretien de Tim Brown

Art Kleiner

Tim Brown, dirigeant d'*IDEO* et co-auteur avec Barry Katz de l'ouvrage Change by Design, 2009 développe une approche du design renouvelant la relation entre le concepteur, celui qui fabrique l'objet et l'usager. Nous publions ici un entretien inédit de Tim Brown conduit par Art Kleiner, rédacteur en chef de la revue new yorkaise strategy+business.

Strategy+Business Quelle est l'essence du design thinking ? En quoi peut-il stimuler l'innovation ?

Tim Brown Il s'agit d'un procédé permettant de créer de nouvelles options. Les managers apprennent des méthodes sophistiquées pour faire des choix et ils s'avèrent souvent très talentueux dans ce domaine. Cependant, il est très contraignant de faire des choix parmi un ensemble d'options ordinaires. Vous pouvez apprendre une nouvelle façon d'exploiter les ressources à bon escient ou de transférer des formes de production dans le monde en consultant des magazines ou des sites Internet d'économie. Et vous pouvez les adopter rapidement — cependant, vos concurrents risquent de vous imiter aussitôt, car ils ont accès aux mêmes informations que vous.

Par conséquent, comment peut-on optimiser la création de nouveaux choix ? D'ordinaire, lorsqu'elles cherchent à innover, la plupart des organisations tendent à se cantonner à la R&D [1] technologique. Mais si l'on se réfère à Peter Drucker et à son livre Innovation and Entrepreneurship (Harper & Row, 1985), on note qu'il décrit sept sources d'opportunités en matière d'innovation, et la technologie n'est qu'un élément parmi celles-ci. [Les autres sont l'inattendu, les incohérences, l'évaluation, les transformations structurelles de l'industrie, la démogra-phie et les changements de perception.] Dans la plupart des entreprises, les équipes en R&D n'ont pas de dispositifs suffisamment efficaces à leur disposition pour puiser dans ces sources alternatives et créer de nouveaux choix de façon constante et durable. Mais les designers — au gré d'accidents heureux, de façon involontaire — ont progressivement découvert un ensemble d'approches fonctionnelles et fiables.

[1] R&D, acronyme de « Recherche & Développement ». Traditionnellement, la R&D désigne l'ensemble des moyens investis dans l'innovation notamment technique (note ajouté par l'auteur du présent numéro).

S+B À quoi reconnaît-on une organisation qui pratique le design thinking ?

TB Son offre répond aux besoins inexprimés du public à qui elle s'adresse. Les meilleurs designers professionnels instaurent des relations entre les gens et les technologies — qu'il s'agisse de technologies courantes telles que l'iPod et l'automobile, de la technologie de notre environnement bâti comme le métro d'une agglomération, ou de la technologie inhérente aux réseaux de communication à l'instar du réseau d'une société. Vous serez en mesure de proposer des choix novateurs et intéressants, avec une meilleure compréhension des besoins de votre public, en exprimant ces besoins sous forme d'intuitions que vous développez et que vous prototypez.

S+B Cela nécessite-t-il un talent spécifique, ou peut-on y parvenir à travers des procédés et des pratiques ?

TB Dans ce débat sur l'innovation et la créativité, je pencherais plutôt vers le « procédé » que vers le « génie » s'il faut choisir entre les deux. À l'école maternelle, tout le monde était très bon à ça. Nous sommes tous capables de créer, même si nous n'avons pas réponse à tout ; nous pouvons interpréter les choses, raconter des histoires, observer le monde qui nous entoure et y puiser des idées. Toutes ces choses sont des capacités humaines

élémentaires. Lorsqu'ils bâtissent une tour avec un jeu de construction, la plupart des enfants savent parfaitement à quel moment s'arrêter pour éviter qu'elle ne s'effondre. Ils dessinent pour visualiser leurs idées. Ils se comportent en permanence en designers.

Bien sûr, beaucoup de gens perdent toute leur créativité quand ils passent par l'école traditionnelle. L'enseignement professionnel investit des sommes considérables — à juste titre — pour former de grands penseurs analytiques. Mais il n'investit pas dans la formation de penseurs créatifs. Bon nombre de designers ne réussissent pas particulièrement bien dans les écoles conventionnelles, et finissent par les quitter pour s'inscrire en école d'art, par exemple.

S+B Pouvez-vous nous en dire plus sur les procédés à l'œuvre dans le design thinking ?

TB Toutes les méthodes permettent d'améliorer la réflexion, qu'il s'agisse de la méthode scientifique ou de l'approche analytique ; elles sont des procédés. Les utiliser ne nécessite pas de talents analytiques. Le *design thinking* est une de ces méthodes. Il peut être utilisé de manière relativement fiable par des gens qui ne sont pas nécessairement tenus pour créatifs.

Mais à la différence des méthodes plus analytiques, celle du *design thinking* touche autant à l'intuition qu'au raisonnement. Votre processus n'est pas un ensemble de cases prédéterminées que vous cochez au fur et à mesure, et c'est là l'un des défis, posé par toute méthodologie créative.

En fait, on retrouve le même défi dans la méthode scientifique. Comment parvient-on à formuler une hypothèse ? Souvent par un bond créatif. Les meilleurs scientifiques se fient à leurs intuitions pour bâtir leurs hypothèses avant de les confirmer ou les infirmer par l'expérimentation et l'analyse.

Par le passé, certains ont tenté de définir les méthodes de design comme étant soit purement créatives — comme si le seul fait de « sortir du cadre » était suffisant —, soit purement analytiques. Dans les années soixante, le design était devenu tellement fastidieux qu'il ne laissait plus la moindre place à l'intuition. Généralement, quand on choisit l'un des deux extrêmes, on obtient des solutions moins efficaces.

Un parcours design thinking

S+B Par définition, une méthode est un ensemble d'étapes consécutives. Pouvez-vous décrire quelques-uns de ces jalons, propres au processus du design thinking ?

TB Le premier est le brief design : quelle est la question que vous allez aborder ? Ces dernières années, on formulait généralement cela d'une manière plus large et stratégique. Au début de ma carrière de designer, on me demandait souvent d'habiller des appareils ou des progiciels informatiques avec une interface : « Quelque chose qui plaira au public ». Aujourd'hui, chez IDEO, les clients ont tendance à nous demander comment réinventer un marché spécifique.

Un deuxième jalon est l'observation du monde avec un regard neuf. La légende veut que les personnes créatives aient des idées géniales plein la tête qu'il suffit de faire sortir. Je ne connais personne qui fonctionne ainsi. Les bonnes idées viennent lorsqu'on remarque les choses et lorsqu'on regarde le monde différemment. Chez IDEO, nous utilisons fréquemment des techniques inspirées de l'ethnographie : nous observons les gens dans des situations adéquates ou prenons le temps de parler avec eux de leur univers — qu'il s'agisse d'un magasin, d'une salle des urgences ou d'une aire de détente. Plus on est observateur, plus les questions deviennent intéressantes,

de sorte que vous êtes en mesure d'effectuer votre itération entre l'élaboration du brief et la phase d'observation. Par exemple : lorsqu'Amtrak nous a chargés d'enquêter sur les usagers de l'Acela, leur train à grande vitesse, nous avons commencé par nous demander : « Quelles sont les différentes étapes qu'empruntent les voyageurs, du début à la fin ? » Nous nous sommes rendus compte que la majeure partie des interactions se déroulaient avant même de monter à bord : se rendre à la gare, acheter les billets, trouver le quai. Tout cela est très important pour les passagers, mais cela risque de vous échapper si vous n'êtes pas préparé à les observer avec attention.

Cette perspective représentait un défi pour les ingénieurs ferroviaires. Amtrak n'est propriétaire que d'une infime partie des équipements qu'utilisent les passagers. Les gares ou les compagnies de taxi ne leur appartiennent pas. Il en va de même pour les compagnies aériennes. Les installations, la sécurité, la restauration et le transport au sol y sont assurés par d'autres sociétés. Un ensemble complexe d'intervenants est censé — en théorie — acheminer la clientèle de façon agréable et irréprochable. Pour cela, concevoir une interface est extrêmement difficile. Quand vous y parvenez, il y a généralement un groupe qui est prêt à dire : « Ok, je sais que je ne suis pas vraiment responsable de tous ces éléments, mais je me porte garant pour l'ensemble ».

Richard Branson agit de la sorte avec Virgin Airways. Autant que je sache, Virgin est toujours la seule compagnie aérienne internationale qui vous amène, à bord d'une voiture à l'effigie de la marque, dans une zone réservée de l'aéroport, et où tout le processus fait partie de l'expérience Virgin. La British Airports Authority est responsable d'une bonne partie de l'infrastructure, mais j'en déduis que Branson a déboursé une belle somme pour diriger toute l'expérience de vol et l'offrir à ses clients.

S+B Comment le design thinking peut-il s'appliquer à un produit indépendant ?

TB Aucun produit n'est indépendant. En 2004, Shimano voulait concevoir des cycles pour adultes. En observant les cyclistes potentiels, ils ont découvert que bon nombre de clients étaient dissuadés par l'ambiance high-tech et exclusive du magasin. Ils craignaient aussi de rouler en ville. La compagnie a dû penser non seulement au design de ses cycles, mais aussi à l'ambiance de la boutique et au sentiment de sécurité. Dans certains marchés, Shimano va même jusqu'à retarder la commercialisation de ses cycles et attendre que les autorités locales s'engagent pour la sécurité des cyclistes le jour du lancement.

Il en va de même pour un nouveau shampoing : la complexité ne provient pas de l'emballage qui est visible, mais des systèmes de fabrication et de distribution auxquels le consommateur n'a pas accès. Un designer doit être en mesure de s'engager dans le durable en analysant les cycles de vie des différents matériaux utilisés pour fabriquer le produit, et parvenir à influencer les différents fournisseurs intervenant dans la chaîne de valeur, afin de réduire le poids du produit ou utiliser de nouveaux matériaux.

Cela nous mène à un troisième jalon : la nécessité de trouver un procédé systématique pour développer vos intuitions. La première phase de réflexion tend à être relativement progressive et simple. Kristian Simsarian, l'un des designers d'IDEO, s'est chargé du nouveau design de la salle des urgences d'un hôpital. Il y a été admis comme patient et a filmé l'expérience sous tous les angles — et l'unedes premières choses que nous avons remarquée en visionnant la vidéo, était le temps qu'il passait allonger sur son brancard à roulette, à patienter en regardant les tuiles de plafond insono-risées. Ces tuiles sont devenues le symbole de l'ambiance générale : un mélange d'ennui et d'anxiété, confusion provenant d'un manque d'information et d'un sentiment d'abandon.

Nous aurions pu répondre en disant : « Donnons un peu de couleur à ces tuiles » ou — comme le font beaucoup d'hôpitaux — « Installons des téléviseurs un peu partout pour distraire les patients ».

À la place, nous avons volontairement initié une série de discussions au sujet de nos découvertes, et nous avons pu grâce à cela aborder la nécessité d'améliorer l'approche générale de la logistique des salles des urgences pour que l'on cesse de traiter les patients comme des objets et qu'on les considère davantage comme des individus en proie au stress et à la douleur.

Le prototypage, quatrième jalon, consiste en la visualisation de vos idées. Je m'étends longuement sur le sujet dans Change by Design car c'est un élément vital. L'alternative consiste à tout penser à l'avance et, une fois votre approche choisie, vous empresser de la mettre en application à l'échelle. C'est une idée profondément limitée, parce que vous n'avez pas le droit à l'erreur. Par conséquent, vous êtes tenté de choisir des approches progressives et relativement sûres. J'ai entendu parler de certaines compagnies où personne ne voulait présenter de prototype inachevé au PDG de peur de s'exposer à la critique. Ce genre de culture d'entreprise ne favorise pas vraiment l'innovation.

Tous mes héros dans le domaine du design — Thomas Edison, Akio Morita, Steve Jobs et bien d'autres — concevaient souvent des objets que personne n'avait créés avant eux. C'est pourquoi ils réalisaient systématiquement des prototypes, les testaient, identifiaient leurs imperfections, et revoyaient leur design pour les améliorer. Il nous faut être plus à l'aise avec la phase de fabrication pour apprendre, autrement dit, il nous faut créer des objets pour trouver comment ils peuvent être améliorés, et non pour montrer à quel point ils sont performants. À mes yeux, on reconnaît une culture de l'innovation quand la direction examine régulièrement les prototypes pour suivre l'évolution des idées.

Une culture du prototypage

S+B IDEO est désormais une multinationale et a pris une ampleur qu'Edison n'aurait probablement jamais imaginée. Comment parvenez-vous à entretenir une telle culture d'entreprise à une si grande échelle ?

TB Nous ne sommes pas si grands et nous faisons généralement en sorte de faire venir nos collaborateurs à proximité de nos bureaux [situés à Chicago, Boston, New York, Londres, Munich, Shanghai et la Baie de San Francisco]. Plus important, nous nous sommes rendus compte, il y a quelques années, que nos meilleures réflexions venaient de l'intérieur de la firme, et non des cadres supérieurs. Nous avons donc mis au point ce que nous appelons le Tube : une plate-forme indépendante dédiée au partage des connaissances. C'est un système basé sur la collaboration.

Son centre névralgique est un site Internet sur lequel chaque employé d'IDEO possède sa propre page. Sur la mienne, par exemple, vous pouvez consulter tous mes travaux, mon expérience, mes projets pour les trois mois à venir et mon blog. Nous postons des billets pour chaque projet et chaque client : comment nous avons abordé telle question, les enseignements que nous en avons retirés, la manière dont nous avons travaillé. Ensuite, via le wiki, ceux qui s'intéressent à certains sujets partagent leurs idées et réalisent des prototypes ensemble. Notre forum de discussion interne, centré sur l'impact social du design, compte des dizaines de milliers de pages.

Nous expérimentons de nouvelles méthodes de collaboration pour élaborer de nouveaux produits. L'année dernière, nous avons travaillé sur un projet pour Product (RED), une organisation qui lève des fonds pour faire reculer le sida en Afrique. Nous avons contribué au design et aidé à lancer un nouveau service musical exclusif, destiné à générer des revenus durables, et à établir une marque (RED) indépendante des entreprises partenaires. Pour accéder à l'expertise médiatique autour de notre propre

compagnie, nous avons lancé le projet simultanément dans tous nos bureaux, mais avec un délai très court. Les gens se sont connectés virtuellement pour mettre leurs idées en commun, puis une équipe de design a recueilli les éléments pour produire le concept définitif. Le produit (RED)Wire a été lancé en décembre 2008.

Lors d'une autre expérience collaborative, nous avons élaboré une série de machines inspirées de Rube Goldberg depuis les quatre coins du globe — des exercices virtuels dans lesquels chaque action devait provoquer un autre mouvement à des milliers de kilomètres. Par exemple, la chute d'une peluche Elmo sur une souris d'ordinateur à Palo Alto active un serveur d'impression à Shanghai, où la feuille qui sort de l'imprimante provoque la chute d'une balle placée au sommet de l'appareil, qui à son tour déclenche un signal téléphonique à Londres. Les gens ont dû travailler ensemble à distance pour faire fonctionner tout cela.

S+B Que vous apportent ces prototypes collaboratifs ?

TB Nous mettons explicitement l'accent sur la collaboration en équipe, d'une manière transdisciplinaire et, autant que possible, par-delà les frontières, et cela s'est avéré payant tout au long de notre histoire. L'un des mythes les plus répandus au sujet du design est qu'il abrite des super-stars pleines de talent qui pondent des idées merveilleuses seules dans leur coin, mais je ne pense pas que ce soit le cas. Je pense qu'il faut des équipes extrêmement talentueuses pour aborder des idées complexes.

Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de place pour les initiatives individuelles. Je pense que le design de beaux fauteuils ou de superbes montres peut souvent provenir d'un seul designer. Mais il faudra toujours une armée de personnes pour les fabriquer. Et pour être honnête, la grande majorité des questions de design auxquelles on doit répondre aujourd'hui sont très complexes, et on a besoin d'une équipe si l'on veut innover, et ce dès la phase de conception.

S+B Particulièrement lorsque le résultat final est censé être simple.

TB Nous croyons dur comme fer en la simplicité, quand l'utilisateur est concerné. Il y a des limites à la complexité, et même lorsque les gens utilisent des appareils complexes, il faut leur présenter ces derniers de manière intelligente et simple. Le Macintosh dans les années quatre-vingt et le Palm Pilot dans les années quatre-vingt-dix avaient initialement des fonctionnalités limitées qui se sont développées avec le temps, et le public a évolué avec eux.

L'une des raisons pour lesquelles j'adore la Wii de Nintendo est que les jeux vidéo traditionnels sont terriblement intimidants. Les connaissances requises pour y jouer me dépassent. Peut-être que les jeunes, plus enthousiastes, s'y plongeront avec bonheur, mais ce n'est pas mon cas. La Wii a réintroduit la simplicité dans les jeux vidéo ; pour moi et pour bien d'autres qui ne s'y seraient pas intéressés en temps normal, elle a permis d'entrer dans cet univers.

La simplicité en design provient de la recherche de zones où les gens ont besoin d'entretenir une relation de compréhension avec la technologie. Les solutions en matière de design ne doivent pas toutes être intrinsèquement simples. Mais les points d'interaction doivent souvent être simples pour nous permettre de participer. La PlayStation 3 de Sony est bien plus avancée que la Wii, mais elle est aussi trop compliquée pour beaucoup de gens.

L'avenir du design thinking

S+B La société industrielle se dirige-t-elle vers un meilleur design ?

TB Absolument. Les automobiles, par exemple, sont bien plus performantes qu'elles ne l'étaient il y a vingt ans. Mais en même temps, l'humanité produit à tour de bras une quantité de gadgets au design médiocre et à l'utilité discutable. Ce qui est sûr, c'est qu'il faut s'attendre à une forte hausse du consumérisme dans

des pays comme la Chine et l'Inde ces quarante prochaines années. Cela représente une chance inouïe pour ces économies ; la population accèdera à un meilleur niveau de vie, elle sera en meilleure santé et pourra mieux communiquer. Mais gérer cela vis-à-vis des ressources et des émissions de carbone est une toute autre chose ; le design fera inévitablement partie de la solution, mais très peu de gens ont commencé à concevoir les produits, les services et les infrastructures nécessaires.

En tant que designers, nous continuons à observer une réorientation des produits vers les services et les biens immatériels. Or, pendant que les fabricants dépensent des sommes considérables dans le design de leurs produits et dans l'expérience de l'utilisateur, la plupart des industries de service ne possèdent pas une tradition de R&D ou d'innovation. Leurs efforts en termes de recherche et développement sont dédiés aux services d'assistance aux infrastructures tels que les échanges par téléphone et les algorithmes financiers, et non à l'expérience du client. Cette situation va changer, et ce changement sera bienvenu.

S+B Comment peut-on appliquer le design thinking à des systèmes plus larges, comme les organisations et les sociétés ?

TB Un design social se compose de règles, d'outils et de normes, et ces trois éléments doivent être coordonnés. « Keep the Change », le service financier de Bank of America, est un bel exemple du fonctionnement satisfaisant de ces trois aspects. Ce produit offre aux clients un moyen facile d'épargner en arrondissant le montant de leurs achats par carte au dollar supérieur et de transférer la différence vers un compte épargne. La banque wa fourni l'outil et les règles qui le régissent. Mais son utilisation exige aussi un changement d'attitude face à une norme reposant sur une épargne quotidienne.

Pour les designers, il est facile de se focaliser sur les outils en négligeant le rôle des règles et des normes. Mais le *design thinking* peut grandement contribuer à une meilleure élaboration des règles. L'année dernière, quand la FIA a modifié la réglementation de la Formule 1 [en matière, par exemple, de précisions pour les pneus et l'aérodynamique], trois écuries ont interprété ces changements de telle sorte qu'elles en ont retiré un avantage de performance considérable et qu'elles ont gagné toutes les courses de la saison 2009 jusqu'à aujourd'hui. Toutes les autres écuries se plaignent et demandent une nouvelle modification des règles. Au bout du compte, ces va-et-vient sont sains pour le sport ; cet environnement favorise le prototypage et permet ainsi de tester des nouvelles règles.

S+B Vers où se dirige le design thinking selon vous ?

TB L'une des problématiques les plus intéressantes à prendre place dans le design d'aujourd'hui est celle qui oppose les contraintes de coût — accentuées par la crise économique — et les contraintes de durabilité ou les conséquences environnementales. Certaines des solutions de design les plus séduisantes sont mues par ces deux contraintes. Elles sont moins chères parce qu'elles sont plus durables et vice-versa. Cela provient souvent du fait que leur design est plus élégant.

Par exemple, la Tata Nano coûte moins de 3000 $ et apparemment, elle est plus durable écologiquement que les motos que conduisent les familles indiennes. Un autre exemple est l'hôpital Aravind. L'établissement n'offre pas de lits à ses patients, mais pour certains d'entre eux, qui viennent de l'Inde rurale, un tapis de jonc posé sur le sol en béton est plus confortable que ce qu'ils ont chez eux. Les membres du personnel ne se considèrent peut-être pas comme des designers, mais ils prototypent et expérimentent continuellement leurs procédés, en tentant de mieux cerner les besoins de leurs clients, à la manière de tout bon designer.

S+B En d'autres termes, les designers se concentreront sur la conception d'objets qui ont plus de sens.

TB Tout à fait. L'une des choses les plus excitantes à mes yeux au sujet du design aujourd'hui, ce sont les questions que soulèvent les types d'objets et de services qui ont vraiment du sens. Dans Objectified, un documentaire de Gary Hustwit consacré au design industriel, on demande à des personnes d'imaginer qu'un cyclone est sur le point de s'abattre. « Vous avez vingt minutes pour emporter les objets de votre maison qui vous sont les plus chers. Que prenez-vous en premier ? » Il montre ensuite les réponses en images, et aucun produit, même de valeur, n'y figure. À la place, on voit des photographies ou d'autres objets précieux car pleins de sens. Ces choses ont une signification, elles renvoient à des relations sociales et des souvenirs.

Pendant ce temps, nous, les innovateurs et spécialistes du marketing, déployons une énergie folle pour concevoir, fabriquer et vendre des choses dont les gens ne se soucient pas tant que ça au bout du compte. Que se passerait-il si nous nous mettions à réfléchir à tout cela différemment ?

S+B Comment cela se traduit-il dans les prises de décision d'un dirigeant de société ?

TB Tout d'abord, cela modifie sa manière de gérer son entreprise. Si tout ce que vous avez à offrir est un salaire plus élevé, vous privez vos employés de beaucoup d'opportunités. Bon nombre d'employés d'IDEO pourraient nous quitter pour un meilleur salaire, et pourtant ils choisissent de rester parce qu'ils adorent travailler ici : au bénéfice économique s'ajoute du sens, des expériences et des liens. Je pense que beaucoup d'organisations qui parviennent à conserver leurs talents ou leurs clients vous diraient la même chose. Elles sont à même de facturer leur travail plus cher, de conserver leurs employés ou de saisir un marché plus vaste parce qu'elles ont une meilleure réputation.

De plus, cela transforme votre appréhension du public qui achète vos produits et vos services. Aujourd'hui, il existe peu ou prou deux modèles économiques pour une compagnie. Le premier est l'approche consumériste conventionnelle, qui offre des biens et des services sans autres engagements que la production et le marketing. Ce modèle consumériste a encouragé une relation passive avec les consommateurs ; le public paye des produits et des services, et rien de plus, sans effort ni implication de la part de l'individu.

Toutefois, les produits et les services les plus séduisants exigent une participation active. Par exemple, vous ne pouvez pas rejoindre un réseau social sur Internet sans communiquer avec d'autres gens qui en font partie. Dans mon livre, je baptise ce second modèle l'« économie participative » — il s'agit d'une économie basée sur des gens qui s'impliquent, qui recherchent des influences, et qui prennent part d'une manière plus volontaire dans leur mode de consommation. Les compagnies ont besoin de fournir des plates-formes qui supportent cela — en laissant les gens contribuer plus activement aux objectifs qu'ils recherchent, à savoir une société plus saine et productive et une vie relativement épanouie et longue.

Nous percevons beaucoup d'opportunités cette approche dans le domaine des soins de santé. Par exemple, si je possédais une plate-forme électronique de gestion de mes dossiers médicaux, elle me fournissait de meilleures informations sur ma santé et me permettait de connecter différents services entre eux. Je pourrais former une équipe composée de personnes qui m'ont soigné par le passé et qui auraient accès aux messages que chacun d'entre eux m'adressent. Ce serait une sorte de plate-forme participative. Les politiques fiscales pourraient encourager ce type de plates-formes de santé. Et cela permettrait de focaliser les ressources non plus sur la résolution, mais sur la prévention des problèmes.

/

Il est relativement facile d'imaginer ce genre d'outil dans le domaine des soins de santé (cf. A Better Model for Health Care de Gary D. Ahlquist, Minoo Javanmardian et Sanjay B. Saxena, s+b, automne 2009). Et des plates-formes similaires pourraient être mises au service des consommateurs dans de nombreux domaines, dont les transports et l'alimentation. Dans chacun de ces cas, lorsqu'il est plus aisé pour les gens d'identifier les options qui s'offrent à eux, ils tendent à prendre de meilleures décisions. Atteindre cet objectif n'est pas une simple question économique ou politique ; cela nécessite un meilleur design.

Corinne Melin
Docteure en esthétique et sciences de l'art, master en sociologie de la culture. Enseigne l'histoire des arts et l'esthétique de l'art et du design à l'ÉSA Pyrénées — site de Pau.
Elle exécute des missions au sein d'entreprises artistiques et aborde des questions relatives aux mondes de l'art et du travail. Elle est également engagée dans une réflexion sur les passages entre l'art, le design et la vie quotidienne.

Blogs personnels
www.leslangagesdelart.unblog.fr
www.artentreprises.unblog.fr

Publications (sélection)
2012 (en cours)
Allan Kaprow, un art participatif sur la réinvention du happening « Fluids », 1967.
2007
Revue Acta Iassyensla Comparationis, Université Al. I. Cuza, Iasi, Roumanie, n° 4, article : « L'espace de la parole commune entre prise et déprise ».
2006
« Dialogues sur l'art technologique, les sciences cognitives et la philosophie du langage » in Anne Mie van Kerckhoven, Kusnthalle, Berne, avec Philippe Pirotte, Wim van Mulders…
2003
Art et savoir : de la connaissance à la connivence, USTL, Villeneuve d'Ascq, avec Christian Ruby, Inès Champey, Alain Glykos…

Chrystelle Desbordes
Historienne de l'art, critique d'art, commissaire.
2005
Obtient un Doctorat d'histoire de l'art (La notion d'éphémère dans l'art des années 1960 -1970).
Membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art, elle collabore à des revues d'art contemporain (Hypertexte, Papiers Libres, Semaine, Superstition…), et participe à la rédaction de catalogues d'exposition (Urbanités ; Léger / Différé ; La Conquête de l'Air, Bandits Mages…).
2010
Enseigne l'histoire de l'art et la théorie de l'art à l'ÉSA Pyrénées — site de Tarbes.
Ses recherches portent sur les questions d'invisible, de réseau, d'archive et de « frictions » dans l'art contemporain.

Présentation d'échappées n°2

Corinne Melin & Chrystelle Desbordes

La deuxième édition de ce numéro prolongera et ouvrira les thématiques explorées en 2011 / 2012, à l'appui d'un séminaire conduit sur chaque site.

(in / from / to) contexts

À Pau, la question du design restera au cœur des réflexions. Confié à deux designers et enseignants en design graphique, Marie Bruneau et Bertrand Genier, le n° 2 sera l'occasion d'interroger le design graphique et ses contextes d'expression. Cette réflexion vient nourrir le projet « écrire [dans] l'espace », inscrit dans l'axe de recherche « Écritures graphiques — Territoires — Environnements », qui concerne le développement des arts et du design dans leurs relations aux territoires et aux signes qui les construisent, les pensent et les donnent à lire.

Marie Bruneau et Bertrand Genier partiront de l'hypothèse suivante : le designer graphique ne crée pas simplement « des images » mais conçoit plutôt « des objets graphiques » destinés à être rendus publics dans des situations spatiales données, pour interagir avec elles et pour les transformer (communication, information, orientation, etc.). L'enjeu sera de contribuer à actualiser les enjeux du design graphique en questionnant ses rapports à l'espace, c'est-à-dire en l'analysant sous l'angle des relations que nous créons avec les réalités diverses (humaines et non humaines : objets, matières, idées, etc.), que nous croisons et utilisons.

Différentes questions seront ainsi abordées : Comment et en quoi le design graphique puise-t-il son énergie, son mouvement, dans les lieux mêmes d'inscription de la commande ? En quoi le design graphique participe-t-il, aujourd'hui, de la construction de l'espace et donc de la fabrication de la ville contemporaine ? En quoi, dans son rapport aux contextes ses réponses sont-elles spécifiques, différentes et / ou complémentaires de celles de l'architecte, du designer ou de l'écrivain ? Quelles perspectives une approche spatiale du design graphique

ouvre-t-elle quant aux contours d'un champ d'activités toujours en recherche de définition ? En quoi les références à l'anthropologue (dans l'approche des situations), à l'architecte (dans le rapport à l'espace et au projet), à l'écrivain (dans la capacité à construire un récit), et au physicien permettent-elles d'interroger les théories et les pratiques par-delà la seule référence à l'art ?

Territoires, mutations & archives

À Tarbes, le projet de recherche « Territoires, mutations & archives », proposé par Chrystelle Desbordes, continuera de tisser des liens forts avec les différents chantiers de recherche de L'Observatoire des Regards ; il dialoguera également avec certains projets de recherche mis en œuvre sur le site de Pau. De même, la notion d'invisible pourra se manifester ici sous de nouvelles formes et, ainsi, aiguiser encore ce qu'elle met en jeu dans et autour de la création contemporaine.

Imaginé, à l'origine, dans le cadre d'un partenariat avec les Archives de la Critique d'Art (Rennes), le projet de recherche « Territoires, mutations & archives » sera l'occasion de croiser de nombreux champs d'investigation — notamment dans les domaines des sciences et de l'art —, et ainsi de mettre en perspective des aspect essentiels de notre environnement social, culturel, symbolique.

À l'heure de la globalisation économique et du réseau, la question des territoires est en pleine mutation. L'intérêt marqué pour les technologies de la géo-localisation, les échanges « transfrontaliers » sur les réseaux sociaux ou l'émergence de « rapports sociaux contributifs » dans le contexte des « technologies de la collaboration » (B. Stiegler) en sont des paradigmes tout à fait sensibles. Parallèlement, la culture de l'immatériel en flux qui, au passage, redistribue les cartes de la reproductibilité technique, a notamment pour conséquence de nous conduire à réfléchir à la préservation, à la manipulation et à l'exploitation de nos archives — que celles-ci appartiennent à un lointain passé ou qu'elles soient produites dans la fugacité du présent.

En d'autres termes, au sein de notre contemporanéité, les notions d'espace et de temps sont revisitées ou, pour le moins, rediscutées, à la fois par les artistes, les professionnels de l'art et les chercheurs. De nouvelles frictions (au sens de Warburg) s'opèrent autour de ces questions fondamentales, liées à notre époque, entre le champ étendu des arts visuels et les sciences dites exactes ou les sciences humaines.

L'ensemble des invitations (artistes, philosophes, commissaires d'exposition, architectes…) aura pour but de révéler ce jeu de frictions, comme d'alimenter de nouvelles pistes de réflexion. Il s'agira de parcourir des territoires spécifiques de la recherche contemporaine et qui, bien sûr, devront nourrir les projets des étudiants inscrits en DNSEP grade Master 1 & 2.

Les différentes contributions seront relayées, sous la forme d'articles et d'images, dans la revue annuelle de recherches de l'ÉSA Pyrénées, échappées.